Hagedorn

und die Erzählung in Reimversen.

Von

Wolrad Eigenbrodt.

Berlin
Weidmannsche Buchhandlung
1884.

Meinem Lehrer und väterlichen Freunde

Anton Happe,

früherem Oberlehrer am Gymnasium zu Koblenz,

in Verehrung und Dankbarkeit

zugeeignet.

Inhalt.

Erstes Kapitel.

Zweites Kapitel.

Drittes Kapitel.

Viertes Kapitel.

Verzeichniß der Druckfehler.

Seite 76 in der zweiten Zeile der griechischen Fabel schreibe: *ἐπεὶ δὲ θέρμης ᾔσθετο*; in der dritten Zeile: *κἄκτεινε ταχῶς*.
Seite 97 dritte Zeile von unten lies „Trimberg“ statt „Trimburg.“
Seite 97 zweite Zeile von unten „vertraut“ statt „verrtaut“.
Seite 107 vierzehnte Zeile von unten „enthielt“ statt „enhielt.“
Seite 109 zehnte Zeile von oben „Berechtigung“ statt „Berechnung“.

Erstes Capitel.

Die deutsche Fabel des achtzehnten Jahrhunderts vor dem Auftreten Hagedorns.

Friedrich von Hagedorns Fabeln und Erzählungen sind der Gegenstand der nachfolgenden Betrachtungen. Sie leiten in bestimmender Weise die Ausbildung des epischen Stils der Deutschen im achtzehnten Jahrhundert ein. An Hagedorn knüpfte Gellert, an Gellert knüpfte Wieland an. Was durch die Uebung in den kleinsten Gattungen gereimter Erzählung gelernt war, wurde schließlich auf große epische Gebilde wie den „Oberon" übertragen. Aber Hagedorn steht nicht ganz unvorbereitet da, und ein kurzer Blick auf seine Vorgänger ist die erste Pflicht, die uns obliegt.

Die eigentliche Fabel war seit den Zeiten der Waldis und Alberus aus unserer Poesie geschwunden.*) Ihrer einfachen Form, ihrem schlichten Wesen nach widerstrebte sie dem aus der Renaissance-Dichtung hervorgegangenen Schwulst der Hoffmannswaldau und Lohenstein. Dieser Schwulst trug freilich, da er sich darin gefiel für einen

*) Ueber die Geschichte der deutschen Fabel siehe Gervinus IV[5] S. 108 ff. Koberstein II 290. V 25. 512. Gödeke §§ 199. 200. 206—210.

einzigen Gedanken oft zahllose Bilder aus allen Gebieten des Seins herbeizuziehen, der Phantasie reiche Nahrung zu. Deren Hunger aber war nach der Wanderung durch die öden Steppen der Opitzischen Dichtung mit einem gewissen Ungestüm erwacht. Wieder zu Recht und Ansehen gelangt, strebte die Phantasie sofort nach Bethätigung ihrer eigentlichen Kraft. Das gab den ersten Anlaß zu freier poetischer Erfindung, zur Darstellung erdachter Begebenheiten, wie wir sie zunächst in lehrhaften Allegorieen, in Parabeln und Gleichnißreden antreffen, deren prosaische Form durch die neueren Lateiner angeregt und beeinflußt erscheint. In ihnen wird das Epische noch nicht als wesentlich behandelt, den Lehren aber ein oft unmäßig breiter Raum zugestanden. Sammlungen solcher Gleichnißreden und Parabeln lieferten Harsdörfer, Samuel von Butschky, Zacharias Hermann, der ältere Rabener, Andreas Roth*).

Mehr als die genannten Poeten sind B. Menke, Hunold, König und Brockes bestrebt dem wahren Charakter des Apologs sich zu nähern. Sie sind die älteren Zeitgenossen Hagedorns, der ohne Zweifel ihre sogenannten Fabeln sehr wohl gekannt hat. Die Stücke, welche Menke im Register seiner Gedichte**) als Fabeln bezeichnet, sowie die wenigen ähnlichen von Hunold***), die Richey zu weitläufig fand, sind freilich im Grunde auch nur lehrhafte Allegorieen. Nicht viel näher treten König und Brockes mit ihren eigenen Erfindungen dem Wesen der Fabel; doch zeigt bei beiden die Form Fortschritte, und in der Sprache hat Hagedorn offenbar von ihnen gelernt.

---

*) Koberstein II 291. 292. Anmerkung 4—12.

**) Philander von der Linde (Menke), vier Theile Gedichte (Leipzig 1710—13).

***) In seinen akademischen Nebenstunden (Halle 1713). Vgl. Weichmann, Poesie der Niedersachsen III S. 13.

Von König haben wir zwei derartige Gedichte*). Das erste erzählt uns von zwei Tauben, die in geheimer Liebe ein seliges Leben führen, durch ein Mißverständniß getrennt werden, erst spät in Eintracht sich wiederfinden und nun schmerzlich darüber klagen, daß sie so viele süße Stunden verloren. Das Ganze ist vom Dichter einem Herrn von M. in den Mund gelegt, von diesem aber an seine Ehehälfte gerichtet, wohl zur Beilegung eines häuslichen Zwistes. Wir haben also hier keine echte Fabel, wohl aber ein freilich langathmiges, jedoch in eleganter Sprache fließend geschriebenes Gedicht, das sich im Versmaß der Lafontaine'schen Fabeln nicht ohne Grazie bewegt und deutlich französischen Einfluß verräth. Auch zeigt hier König ein gewisses Talent für die Darstellung körperlicher Bewegung, wenn er der verlassenen Taube trauriges Flügelschlagen und ihren schwebenden Flug schildert. Bereits in seinem „August im Lager" führt er die verschiedene Gangart der Rosse sehr lebendig vor Augen. Und die Darstellung körperlicher Bewegung ist schon ein wichtiges Element epischer Dichtung. Die andere Fabel von König ist eine kühle langathmige Allegorie der damaligen politischen Verhältnisse Europa's, worin die Fürsten nach bekannter Tradition**) als Vögel, zumeist als Raubvögel erscheinen.

Brockes zeichnet sich in seinen drei selbsterfundenen Fabeln***) vor König nur durch prägnantere Kürze der Darstellung aus. Sie sind gleichfalls allegorisch, schließen sämmtlich mit einem Hinweis auf die Offenbarung Gottes in der Natur. Die erste berichtet, wie die Erde mit dem Blau ihrer Blumen gegen die Bläue des Himmels prahlt.

*) Des Herrn von König Gedichte (Dresden 1745) S. 523. 449.

**) Vgl. z. B. Scherer, Gesch. d. d. Litt. S. 296. 747.

***) Brockes, irdisches Vergnügen in Gott IV. Theil (Hamburg 1732. 35. 45) S. 18. 133. 361.

Dieser mahnt sie sollten sich beide gegenseitig ihrer Schönheit freuen; ohne den Strahl der Sonne wären sie beide nichts, die Sonne aber sei Gottes Werk. In der zweiten Fabel, der einzigen, worin lebende Wesen, und zwar nicht Thiere, sondern Menschen erscheinen, ist das tertium comparationis unklar. Die dritte trägt einen elegischen Charakter: Der Baum klagt, daß ihm der Sturm die Blätter raube; als die letzten grünen, die ihm geblieben, ihn trösten, sie wollten bei ihm ausharren, da reißt auch sie der Wind hinweg. Gehäufte Ausrufe in dieser Fabel bezeichnen auch äußerlich deren lyrische Stimmung.

Weit besser sind die vier freierfundenen Fabeln Drollingers*). Sie halten sich von kühler Allegorie wie von lyrischer Wärme gleich fern. Da philosophieren nicht Himmelblau und fallendes Laub, sondern es sprechen und handeln Thiere und Menschen. Das Epische tritt mehr hervor. Die Moral ist bei zweien dieser Fabeln kurz gefaßt, bei den anderen fehlt sie ganz. Die erste, „Der Bettelmann und der Tod", scheint von der sechszehnten des Lafontaine angeregt, während die dritte, „Die Athenienser", durch die breitere Darstellung und die versteckte Satire auf den griechischen Götterglauben an Lamotte erinnert. Die beiden übrigen, „Die Eule und die Elster" und „Das Storchennest", verrathen schon durch ihr Versmaß, fünffüßige Jamben, englischen Einfluß, und lassen aus der Art ihrer Darstellung schließen, daß ihr Dichter die Fabeln des John Gay gekannt habe. Drollingers Vers ist fließend, aber weniger elegant, als kräftig klingend; seine Sprache nicht überall korrekt, aber gewandt, markig, und größere Sinnlichkeit des Ausdrucks bezeichnet größeres episches Vermögen.

Vier echte Thierfabeln in Aesops knapper Fassung und klarer Darstellung, aus welcher die Moral von selbst sofort

*) Drollinger, Gedichte (Basel 1743) S. 139—42. 298.

erhellt, schrieb Albrecht von Haller.*) Es sind dies die besten Fabeln deutscher Erfindung vor Hagedorn. Die erste derselben behandelt freilich die alte Geschichte von dem Fuchs im Weinberg, aber die Anwendung ist hier keine allgemeine, sondern richtet sich in scharfer Satire gegen die Gelehrten. Der satirische Zug der früheren deutschen Fabel tritt also mit deren Wiedergeburt sofort wieder bedeutsam hervor. Die drei anderen Fabeln hat Haller selbst erfunden. Eine derselben erinnert uns bereits an die politischen Romane des betagten Dichters: die Thiere wollen sich einen König wählen; die eine Partei schlägt den Hirsch wegen seiner Schnelligkeit, die andere den Löwen wegen seiner Stärke vor; der Affe aber, also der Thor im Staate, räth auf den Elefanten, weil er stark sei und zugleich milde. Aus des Dichters Darstellung spricht hier noch in höherem Grade seine Zufriedenheit mit der glücklich gefundenen Allegorie als die Freude an der thatsächlichen Begebenheit. Nur jene erste Fabel ist durchgehend in Versen geschrieben, und zwar in nicht sehr korrekten. Den übrigen, die in kurzer Prosa verfaßt sind, folgt eine gereimte noch gar zu lange Moral.

Ueber die Fabeln von Triller, die ein Jahr früher erschienen als die Hagedorn'schen, sprechen wir später. Dieselben sind nämlich vielfach angeregt und stark beeinflußt von den verschiedenen Uebersetzungen des Lafontaine und Lamotte, die seit dem Jahre 1713 veranstaltet wurden und zunächst betrachtet werden müssen. Denn wichtiger als die von deutschen Dichtern frei erfundenen Fabeln, die wir bisher ausschließlich besprachen, war für die Entwickelung dieser Gattung in unserer Poesie die Einführung der vorzüglichsten ausländischen Fabulisten durch deutsche Uebersetzungen und Bearbeitungen.

---

*) Versuch schweizerischer Gedichte (Göttingen 1768) S. 197—200.

Schon im Jahre 1654 hatte Adam Olearius als Anhang zu dem „Persianischen Rosenthal“*) die arabischen Fabeln Lokmann's in deutscher Uebersetzung erscheinen lassen, ohne daß dieselben besonderes Aufsehen erregt oder zur Nachahmung angespornt hätten. Ebenso wenig Beachtung schenkte man den Uebersetzungen des Aesop und Phädrus von Hartnak**), Melander***), Krause†), Franke, theils weil die sehr einfachen Fabeln der Alten sich in der inkorrekten, ungelenken Sprache dieser Uebersetzer gar zu trocken und reizlos ausnahmen, theils weil die dem Aeußerlichen zugewandte Zeit für die knappe und strenge Kunstform dieser Gattung überhaupt kein Verständniß hatte. Da erschienen 1717 Riederer's Bearbeitungen äsopischer Fabeln.††) Der Verfasser bedient sich sechszeiliger iambischer Strophen von volkstümlichem Klang und einer Sprache, welche den Leser in die Zeit von Riederer's Landsmann Hans Sachs zurückversetzen soll. Das Büchlein erregte sofort allgemeines und anhaltendes Interesse, aber nur wegen seiner altertümlichen Form und höchst komischer Einfälle. Denn die Roheit einer Sprache und Versbildung, welche „zu“ mit dem Accusativ construirt und „vertilgen“ auf „bill'chen“ reimen läßt, mußte doch die Gebildeten abstoßen. Doch, wie gesagt, des Dichters drollige Einfälle ergötzten die Leser, und so wurde man durch Aeußer-

---

*) Eine Uebersetzung von Saadi's Gulistan (Schleswig 1654. 1660).

**) Aesopus, übersetzt von Daniel Hartnaccius 1762.

***) Melander, Mythologia paraenetica 1712. Vgl. Gellert's Exempel von alten deutschen Fabeln, vor dessen Fabeln.

†) Die Uebersetzungen von Krause und Franke erwähnt Koberstein II⁵ 293.

††) Riederer, Auszug aus Aesopi Fabeln, in deutschen Reimen (Koburg 1710). Vgl. Gellert's Exempel von alten deutschen Fabeln und Richey's Recension von Riederer's Werk in Weichmann's P. d. N. III S. 13.

lichkeiten der Darstellung, die dem Wesen der Fabel fernstehen, auf sie aufmerksam. Aus demselben Gesichtspunkte erklärt es sich leicht, warum nach der Einführung des Lafontaine und Lamotte sofort die Fabeldichtung in Deutschland die allgemeinste Anerkennung, die lebhafteste Pflege fand und in den Vordergrund der Poesie trat. Denn bei jenen Fabulisten fand man alles, was man suchte und bisher in der deutschen Dichtung vermißt hatte: gute Erfindungen mit tausend drolligen Einfällen durchwebt, feine, scharfe, scheinbar nicht persönliche Satire, köstliche Ironie, amüsante Wortspiele, elegante Sprache, fließende Verse und den sinnlichen Reiz einer lebendigen, zugleich behaglichen Darstellung. Daß alle diese Reize der Darstellung bei der Uebertragung ins Deutsche nicht verloren gingen, das war nun die Aufgabe und das gewiß mühsame Streben der Uebersetzer. Und gleich der zweite derselben, Brockes, leistete hierin Bedeutendes.

Nachdem Balthasar Nikisch 1713 „Herrn de la Fontaine Fabeln ins Deutsche übersetzt" hatte erscheinen lassen*), ohne damit einen Erfolg von Belang zu erzielen, veröffentlichte ~~vier~~ Jahre später Brockes neun Fabeln des Lamotte in deutscher Uebersetzung. Dieselben waren dem ersten Theil seines „irdischen Vergnügens in Gott" angehängt.**) Der rastlos wiederholte Versuch des Dichters, die Natur zu belauschen und für ihr geheimstes und manigfaltigstes Leben entsprechende Ausdrücke zu finden, gab ihm eine nicht gewöhnliche Sprachgewalt und kam so der Uebersetzungskunst zu gute. Brockes läßt alle Uebersetzer des siebzehnten Jahrhunderts hinter sich und zeigt allen folgenden den Weg. Wie wenig er freilich grade im Epos das Gute vom Schlechten zu unterscheiden wußte, sehen wir schon daraus, daß er seine Kraft an die Uebersetzung von Marino's maßlos bombastischer

*) Zu Augsburg.
**) Seite 309—48.

Dichtung „la strage degli Innocenti" verschwenden mochte.*) Zugleich beweist diese von Gottsched sehr gepriesene Uebersetzung, daß unsere Sprache für das Heldengedicht höheren Stils noch nicht reif war, daß sie noch zu sehr der Korrektheit und sinnlichen Fülle entbehrte. Brockes überbietet sein Original an Breite und Schwulst der Darstellung. Eine der gehaltreichen Stanzen Bojardo's oder Ariost's läßt sich nur mit Mühe in eine entsprechende deutsche Strophe fassen. Dagegen sind die Ottaverime Marino's ziemlich arm an Inhalt. Nun setzt aber Brockes für den fünffüßigen Jambus den längeren Alexandriner und gewinnt dadurch eine noch breitere Strophe. Um dieselbe zu füllen ist er genöthigt die schon im Original gehäuften Beiwörter nicht selten zu verdoppeln oder für einen Ausdruck noch einen zweiten und dritten von nahverwandter, oft ganz gleicher Bedeutung zu setzen. Dadurch entstehen sprachliche Härten, lächerliche Uebertreibungen und leere Pleonasmen, die den Schwulst des Originals steigern. Bei Marino heißt es:

„Con mordaci ritorte un groppo immondo
Lo stringe di cento aspidi a traverso."

Daraus macht Brockes:

„Ein scheußlich schlüpfrig Band von hundert gelben Schlangen,
Das ihn zerquetschend drückt, das keine Macht zerreißt,
Zwingt, klemmt und hält ihn fest umschlungen und gefangen."

Der Uebersetzer wählt oft triviale, unpoetische, selbst rohe Ausdrücke. Für „spintar da le radici il mondo" sagt er „das Unterste zu oberst kehren". Er möchte „die Natur aus ihrem Sitze setzen", er läßt den Krieg „rauchen und schwitzen", spricht von dem „Zunder des Streites", von den „fressigen

*) Herrn B. H. Brockes' verdeutschter Bethlehemitischer Kindermord des Ritters Marino (Köln und Hamburg 1715. 25. 27. 35. 40. Tübingen 1741. 58).

Harpyien"; ja er läßt die Hölle das Wunderthier aus ihrem Schlunde „herauskotzen". Auch bedient sich Brockes öfters inkorrekter Wortformen, ungefüger Satzbildungen; so vergleicht er z. B. das Gefieder des Unthiers mit „zwei des größten Schiffs gespannten Segeln". Doch gibt seine Sprache im Allgemeinen den Sinn des Originals treu und klar wieder, zeigt eine den Hohenberg und Postel fehlende Kraft und Biegsamkeit. In lyrischen Partien erhebt sie sich nicht selten zu klangvoller Schönheit, aber auch den Gegenstand vermag sie durch sinnlichen Ausdruck unmittelbar zu vergegenwärtigen, freilich nur an wenigen Stellen.

Einen noch bedeutenderen Fortschritt der Uebersetzungskunst bezeichnen Brockes verdeutschte Fabeln des Lamotte.*) Die Wahl des Originals zeigt freilich wieder den noch ungebildeten Geschmack des Hamburgers. Wie mochte er seinen Fleiß an die Fabeln des Lamotte wenden, in denen sich fast nichts von der Einfalt Aesop's und nur ein blasser Abglanz von der gefälligen Naivetät Lafontaine's findet! Vielleicht aber wollte er die Lafontaine'schen Fabeln nicht übersetzen, weil sie bereits durch Nikisch verdeutscht waren. Vielleicht auch reizte es ihn, daß Lamotte im Gegensatz zu jenem fast nur neue, freilich nicht immer glückliche Erfindungen brachte. Und es ist uns kaum auffallend, daß Brockes sich mit nur zwei Ausnahmen gerade die gedehntesten, geschwätzigsten Fabeln Lamotte's aussuchte. Aber er übersetzt dieselben für jene Zeit vorzüglich. Mit großer Treue schließt er sich dem Original an, ohne sich dadurch in der freien Bewegung des Verses hindern zu lassen, gibt dasselbe so ziemlich Wort für Wort wieder. Freilich nöthigt ihn hie und da die Rücksicht auf Rhythmus und Reim ein neues Beiwort einzuschieben. Nicht gar selten dehnt der Uebersetzer eine Stelle des Originals, wenn dieselbe

*) Ird. Verg. i. G. I S. 509—48.

in besonders gedrängter Darstellung abgefaßt ist. So sagt er in der Fabel vom Chamäleon für „dementi; plus injures; alloient venir les coupes", „das ist nicht wahr; drauf wär' es bald von Schelten gar zu Schlägen kommen." Auch das Versmaß des Lamotte bildet Brockes genau nach: unstrophische Alexandriner mit kürzeren iambischen Zeilen untermischt und von wechselnder Reimstellung. Nur zieht er zuweilen zwei Zeilen des Originals in eine zusammen, öfter aber dehnt er eine in zwei. Doch ist die Uebersetzung nur in einem Falle um acht Zeilen länger als das Original. Im Durchschnitt kommen auf zwölf französische Zeilen dreizehn deutsche. Der Vers ist für eine Uebersetzung jener Zeit von großer Beweglichkeit, die Sprache im Allgemeinen korrekt und fließend, aber wie Originale, z. B. die Hagedorn'schen, lesen sich diese Stücke noch lange nicht. Hier verstößt Brockes gegen die Prosodie, wenn er uns zumuthet, die Zeile „er ist grün! blau!" iambisch, das Wort „alsbald" trochäisch zu lesen. Hier klingt seine Sprache hart in Folge gehäufter Apokopen; dort ist sie inkorrekt, wenn es heißt „wo sich die Brust am Halse fügt". Formen wie „unmüglich" oder „seyn" statt „sind" muß man des Dichters alterthümlicher Grammatik zu gute halten. Dagegen wurden Dehnungen wie „nichtes" schon damals als unstatthaft empfunden, was wir aus Richey's Recension der Fabeln Riederer's wissen. Trivialer Ausdruck, philiströse Satzbildung stört uns bei Brockes nicht selten. So schreibt er einmal: die Phantasie macht ihn „zum Kuppler über sich selbst sehr erschrock'ner Worte". Lamotte sagt:

„Donnez le même esprit aux hommes,
Vous ôtez tout le sel de la société."

Dafür sagt Brockes:

„Wär' ein ganz gleicher Geist in aller Menschen Brust,
Wär' alles Umgangs Freud' uns alsbald unbewußt."

Auch verdirbt der Uebersetzer einmal einen launigen Einfall des Dichters. Dieser läßt einen der Streitenden von dem Chamäleon erzählen: „le gosier ouvert, il prenoit son répas d'air pur." Daraus macht Brockes: „Ich hab' ihn selbst gesehn der Lüfte reinen Thau mit aufgesperrter Kehle saugen." Aber er übersetzt auch frei und schön „vous vous piquez des nobles sentiments" durch „ein edles Feuer kocht in eurer Brust"; oder kräftig und volksthümlich „maître; francs ignorans; maître maton" durch „Kerl; Schöps; Kater Hinze." Trotz der angegebenen Mängel bezeichnet Brockes' verdeutschter Lamotte einen großen Fortschritt der Uebersetzungskunst und war für jene Zeit eine bedeutende Leistung.

Als Anhang zum ersten Theil des „irdischen Vergnügens in Gott", vielleicht des gelesensten Werkes der damaligen schönen Litteratur, kamen diese übersetzten Fabeln gar bald in tausend Hände, wurden schnell allgemein beliebt und reizten manchen Poeten, seinem berühmten Vorbild Brockes nachzueifern.

Bereits 1725 veröffentlichte Mayer im zweiten Theil von Weichmann's „Poesie der Niedersachsen"*) zehn Fabeln des Lamotte in deutscher Uebersetzung. Er scheint die Meisterschaft seines Vorgängers schon dadurch anzuerkennen, daß er nur solche Stücke wählt, die dieser noch nicht verdeutscht hätte. Und so ist seine Auswahl eine weit geschmackvollere als die von Brockes getroffene. Aber durch die Art wie er übersetzt, wie er Sprache und Vers behandelt, zeigt er überall dessen Schule. Ist die Sprache des Lehrers kräftiger, sinnlicher, so ist die des Schülers leichter, korrekter, freier von gehäuften Apokopen. Wie jener übersetzt er einige Ausdrücke in volksthümlich derber Weise; so gibt er in der Fabel vom Esel

---

*) Seite 345—73.

„le cul" mit dem entsprechenden deutschen Wort wieder, und in jener vom Papagei macht er aus „monsieur insociable!" — „du scheues Rabenaas!" Wie später Hagedorn, so setzt bereits Mayer zuweilen das fremde Gedicht in Beziehung auf seine Zeit und seine Heimath. So läßt er den geschwätzigen Papagei schreien: „du Hor, du Schladderkopp! wat Eten her vor my!" Er läßt ihn auch den Ruf der Hamburger Gemüseverkäufer nachahmen. Und wenn Lamotte im „moqueur" als berühmte Dichter Corneille und Boileau citirt, so nennt Mayer dafür Brockes und Richey.

Koberstein sagt*) irrthümlich, außer Mayer habe auch Wilkens Uebersetzungen französischer Fabeln im zweiten und dritten Theil der Poesie der Niedersachsen erscheinen lassen. Im zweiten Theil steht überhaupt keine von Wilkens übersetzte Fabel, im dritten je eine des Aesop, Phädrus und Babrius. Er hat nur eine einzige französische Fabel verdeutscht, die 152. des Lafontaine, und diese steht im fünften Theil (S. 429), zeichnet sich aber in nichts vor den Arbeiten der Brockes und Mayer aus. Doch finden wir hier auf den vorhergehenden Seiten noch vier Fabeln des Phädrus, die uns deshalb wichtig scheinen, weil sie von Wilkens nicht treu übersetzt, sondern halbwegs bearbeitet und der französischen Manier genähert sind. Hier scheint also die Uebersetzungsweise Hagedorns vorbereitet. Auch verräth die einzige von Wilkens erfundene Fabel**) vom „geizigen Menippus" den Einfluß Hagedorn's, welcher im vierten Theil der genannten Sammlung 1732 seine erste Fabel „der Berg und der Poet" veröffentlicht hatte.

Auch Drollinger hat zwei Fabeln des Lamotte und eine fabelartige Erzählung aus der art poétique des Boileau

---

*) Litteraturgeschichte II⁵ S. 293.

**) P. d. N. V S. 281.

übersetzt. Diese Stücke erschienen zwar erst 1743 in Drollinger's Gedichten nach dessen Tode, sind aber wahrscheinlich vor der Herausgabe von Hagedorn's Fabeln verfaßt worden.*) Eine Vergleichung von Brockes' Uebersetzung des Lamotte'schen Chamäleon mit Drollinger's Verdeutschung derselben Fabel zeigt die Sprache des letzteren härter, inkorrekter. Freilich übersetzt er die oben citirte Stelle richtig durch: „Es schluckte da mit offenem Rachen die frische Luft zum Frühstück ein." Auch in der Fabel von Homer und der Taube finden sich starke Härten in Sprache und Vers. Doch flicht hier Drollinger in das Original eine eigne Erfindung ein und deutet so auf die Uebersetzungsweise Hagedorn's hin. Freilich enthält diese Erfindung einen wunderlichen Anachronismus. Man denke sich zu Homer's Zeiten einen Alpenbauer mit seinem Murmelthier auf einem Marktplatz in Griechenland! Noch mehr nähert sich Drollinger dem Geiste Hagedorn's in seiner Uebersetzung der Horazischen Fabel von der Stadtmaus und der Feldmaus. Da finden wir nicht mehr eine wörtliche Uebertragung, sondern bereits eine geistvolle Umdichtung des Originals in fließenden Reimpaarversen, kräftiger, origineller Sprache und sinnfälliger Darstellung. Hier wandelt Drollinger bereits auf den Bahnen einer neuen Dichtung, welche er in seiner Lyrik so energisch vorbereiten half durch kräftigere, phantasievollere Sprache, freieren Flug des Gedankens und geistreiche Polemik gegen die schwerfällige ausgelebte Form des Alexandriners. Auch ist Drollinger der erste, welcher, indeß die Weichmann, Beccan und Kohl nur kleine lyrische, meist epigrammatische Gedichte der Engländer übersetzten, eine fabelartige Erzählung des Pope**) verdeutschte, und zwar in

---

*) Vgl. Spreng's Gedächtnißrede auf Drollinger, vor dessen Gedichten.

**) Von einem geizigen Vater und dessen verschwenderischem Sohn. Gedichte S. 163.

sehr freier Weise. Hierin war ihm Hagedorn Vorbild. Derselbe hatte schon 1732 in der „Poesie der Niedersachsen"*) zwei schwankartige Erzählungen veröffentlicht, die erste „Paulus Purganti und Agnese" dem Prior, die andere „Aurelius und Beelzebub", zu welcher er freilich auch aus französischen Quellen schöpfte, dem Gay nachgebildet. Es sind dies die ersten poetischen Erzählungen, welche die deutsche Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts aufweist. Sie legen den Grundstein zu dem ganzen Gebäude dieser Gattung, daran durch die folgenden Jahrzehnte zahllose Geister arbeiten, bis ihm die poetische Novellendichtung Wieland's seinen schönen Abschluß gibt.

Im Jahre 1736 erschien, wie Gervinus angibt, zu Hirschberg eine deutsche Ausgabe der sämmtlichen Fabeln des Lamotte.**) Der Name des Herausgebers ist uns nicht überliefert. Diese Uebersetzung wird von keinem der nachfolgenden Dichter citirt und ist unter den Wirkungen der Hagedorn'schen Fabeln verschollen. Sie kann also nur der Vollständigkeit, nicht aber des Werthes wegen Interesse beansprucht haben. Eine Verdeutschung der Fabeln des Lafontaine, welche einer Bemerkung Menke's***) zu Folge Hunold in Arbeit hatte, ist nicht bekannt geworden.

Unter diesen vielfachen Bemühungen, die französischen Fabeln in unsere Poesie einzuführen, vergaß man auch nicht der alten deutschen Fabel und des Thierepos. Scherz gab die ersten einundfünfzig Fabeln des Bonerius mit Com-

---

*) IV S. 408. 411.

**) Triller verweist hierüber in dem Vorbericht zu seinen Fabeln (Poetische Betrachtungen II, Hamb. 1737, Seite 558) auf die gelehrten Zeitungen des Jahres und meint, diese Uebersetzung sei „nicht übel gerathen."

***) „Unterredung von der Poesie" in den Gedichten IV S. 216.

Vgl. Stein Fed. Jahresbericht Aachen 1888/89

mentar heraus*), Renner ahmte in seinem „Hennynk de Han"**) den Reinecke nach. Beide Werke blieben wenig bemerkt und unverstanden. Die rohe Sprache, die „ärgerlichen Zweideutigkeiten und unfläthigen Erfindungen", welche Triller dem „Renner" des Hugo von Trimberg, dem „Aesopus" von Huldrikus Wohlgemuth, zum Theil auch dem „Froschmäusler" vorwirft, machten jene alten Bücher dem feineren Zeitgeschmack ungenießbar. Doch lobt***) derselbe Triller an Wohlgemuth „viele wohl ausgedachte Erfindungen und sinnreiche Moral"; von dem Froschmäusler sagt er sogar: wenn dieses Werk in bessere poetische Form gegossen wäre, so könnte es wegen seiner „Anmuth in Sachen und lehrreichen Gedanken das vollkommenste Muster guter und wohlgerathener Fabeln abgeben, welches man mit vollem Rechte denen alten gleichsetzen, den Ausländern aber mit vieler Unerschrockenheit entgegensetzen könnte".

Die französischen Fabulisten waren durch Uebersetzungen in die deutsche Dichtung eingeführt. An ihnen konnte das Publikum seinen Geschmack, der Dichter sein Talent schulen und bilden. Es war Zeit geworden, daß man sich endlich eigenen Erfindungen widmete. Und eben jener Triller war der erste Deutsche, der mit einer größeren Sammlung meist von ihm selbst erfundener Fabeln hervortrat. Dieselben erschienen 1737 als Anhang zum zweiten Theil seiner elenden

---

*) In „Philosophiae moral. Germ. med. aevi Specimen I—XI (Straßburg 1704).

**) Zuerst einzeln gedruckt und von Renner fälschlich für ein Gedicht des sechszehnten Jahrhunderts ausgegeben. Aufgenommen in Renner's Gedichte (Bremen 1752). Später mit Uebersetzung herausgegeben von R. Meyer (Bremen 1814). Neu übersetzt von Rommel (Hannover 1847).

***) In dem „Vorbericht ꝛc."

„poetischen Betrachtungen". Was uns sofort bei diesen Fabeln auffällt, ist die virtuose Leichtigkeit, mit welcher der Verfasser jeden eigenen oder fremden Einfall in flotte fließende Verse bringt. Aber leider ist es nur Wasser, was in diesen Versen fließt. Triller's Phantasie hat etwas Kindisches. Seine meisten Erfindungen sind abgeschmackt, widernatürlich und witzlos. Man lese nur die Fabel von dem „Affen als Buchdrucker", oder die von dem Manne, der die Federn des jungen Raben in der Sonne bleichen will! Wenige sind ihm so gelungen, wie die von den streitenden Ratten und dem richtenden Eichhorn, welches den Kern der Nuß für sich nimmt und jedem der Prozessirenden die Hälfte der Schale zutheilt; oder wie die Fabel vom „steinernen Zuhörer und künstlichen Lautenschläger". Oft aber verdirbt Triller eine entlehnte Erfindung durch geschmacklose Zuthaten der eigenen Einbildungskraft, die hier die Pointe abschwächen, dort stark übertreiben. Die nothwendigste Eigenschaft des Epikers, die Phantasie, ist wohl bei ihm thätig, aber sie entbehrt überall der Schulung und des Maßes. Seine Sprache ist oft höchst trivial und inkorrekt. Fast auf jeder Seite kommt es vor, daß er dem Rhythmus zu liebe durch unstatthaftes Anhängen oder Einschieben von Vokalen Wörter verlängert. „Allgewaltiger" ist ihm ein passendes Reimwort auf „Jupiter", und auf das letztere läßt er auch „wär'" reimen. Von erschreckender Trivialität sind besonders seine trochäischen Verse von je acht Füßen. In diesem Maße hat er einige Fabeln Lafontaine's und mehrere fabelartige Stücke aus den Satiren des Horaz in freier Weise nacherzählt. Es ist nicht zu beschreiben, auf welche alberne, lächerliche Art Triller in diesen Stücken die Thiere in Handlung, Rede und Gedanken vermenschlicht! Trotz alledem bezeichnen die Triller'schen Fabeln einen Fortschritt, deuten in mancher Beziehung auf Hagedorn und selbst auf Gellert hin. Schon mit dem Versuch, eigene

Erfindungen poetisch darzustellen, war viel gewonnen. Auch brach Triller mit dem schwerfälligen Alexandriner seiner Vorgänger, brauchte, wie Drollinger in der Fabel von den Mäusen, iambische Verse von je vier Füßen und wechselnder Reimstellung. Durch diese leichtere, frischere Form kam sofort ein volksthümlicher Klang in die Fabel. Diesen Klang bildet Hagedorn, wie wir sehen werden, weiter, indem er vielen seiner Fabeln die gefällige Form des strophischen Liedes gibt. Ferner zeigen einige wenige Stücke Triller's größere Fähigkeit in der Darstellung des epischen Details, als wir in Brockes' „bethlehemitischem Kindermord" fanden. So erzählt er in der Fabel von dem Dornbusch, der den Eichbaum freien wollte, recht anschaulich, wie der letztere mit gewaltigen, weithindröhnenden Schritten langsam den Berg herabsteigt und den Busch, der sich angstvoll zu verkriechen sucht, im Augenblick zerstampft. Freilich tritt der Dichter durch das Verweilen bei solchem Detail aus den Grenzen der Fabelform und gegen das Wesen dieser poetischen Gattung sündigt er, wenn er die Moral in satirischer Weise gegen einzelne Stände, besonders oft gegen die „Scribenten", richtet. Auch Hagedorn versteht die Scribenten zu geißeln. Wie ferner der letztere aus den verschiedensten Werken der Alten und Neuen die Stoffe zu seinen Fabeln sammelt oder in den übersetzten Apologen Einzelheiten aus Reisebeschreibungen in korrekter Weise ergänzt, ebenso schöpft bereits Triller aus Horaz, Juvenal, der Bibel, Menage, Lafontaine, dem Froschmäusler und läßt sich leicht durch die auffallende Tagebuch-Notiz eines Reisenden zu einer neuen Erfindung begeistern. Daß Hagedorn in diesen Dingen von Triller direkt gelernt habe, darf nicht angenommen werden. Denn seine Erzählungen und Fabeln waren, als die „poetischen Betrachtungen" erschienen, zum größten Theil längst gedichtet.

Zweites Capitel.

Hagedorn's Fabeln und Erzählungen.

Hagedorn's Fabeln und Erzählungen*) erschienen ein Jahr später als Triller's Fabeln, 1738. Ein zweites Buch Fabeln und Erzählungeu veröffentlichte unser Dichter um mehr als ein Jahrzehend später. Eschenburg berichtet**) irrthümlich, dasselbe sei 1752 herausgekommen. Diese Angabe nimmt Koberstein, der überhaupt seine ganze Kenntniß Hagedorn's aus Eschenburg's Gesammtausgabe von dessen Werken schöpft, in seine Litteraturgeschichte herüber.***) Gödeke's Grundriß meldet uns nichts von diesem zweiten Buch der Fabeln und Erzählungen, ebensowenig Gervinus' großes Werk. Thatsächlich ist dasselbe 1750 erschienen, und zwar mit den Satiren und Lehrgedichten in einem Bande vereinigt, welcher den Gesammttitel „moralische Gedichte"†) führt. Das erste Buch ist 1753 von dem Buchhändler Hechtel zu Frankfurt am Main „in unveränderter und prächtiger Auflage" nachgedruckt worden. In der ersten Gesammtausgabe von Hagedorn's Werken, die zwei Jahre nach des Dichters Tod, 1756, zu Hamburg erschien, bilden die beiden Bücher Fabeln und Erzählungen den zweiten Theil, ebenso in den späteren Hamburger Ausgaben und in den zahlreichen Frankfurter, Wiener und Berner Nachdrucken.

*) Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen, Hamburg, verlegt's Conrad König 1738.

**) Friedrichs von Hagedorn poetische Werke, herausgegeben von Eschenburg, Hamburg 1800. Band IV S. 52 Amerkung.

***) III. 319. Anm. 16.

†) Friedrichs von Hagedorn moralische Gedichte, Hamburg, bei Johann Carl Bohn 1750. Die neuen Fabeln und Erzählungeu stehen Seite 114--208.

Unsere nachfolgende Betrachtung wird nicht mit chronologischer Strenge die älteren Gedichte Hagedorn's von den jüngeren gesondert halten, sich vielmehr gleichmäßig über die sämmtlichen Fabeln und Erzählungen verbreiten.*) Freilich fallen zwischen das Erscheinen des ersten und zweiten Buches die Fabeln der Stoppe, Bock und Meyer von Knonau. Doch konnten solche Geister kleinerer Art die Poesie eines Hagedorn nicht beeinflussen. Vielmehr blieb dieselbe unwandelbar sich selbst und dem Charakter des Dichters bis zu dessen Tode treu. Selbst gegen die Einwirkung eines Gellert, dessen Fabeln 1746 herauskamen, schloß sie sich ab. Aber nicht allein unzugänglich gegen äußere Beeinflussung blieb Hagedorn, sondern er mochte nicht einmal an seinen Fabeln, wie sie aus innerer Nothwendigkeit heraus ihre erste Form gefunden hatten, ändern und bessern. So hat er sie stets in derselben Gestalt gelassen, in welcher er sie zuerst veröffentlicht, während er seine Erstlingspoesieen und Lehrgedichte sorgfältig zu feilen nicht müde ward.

Wie wir in unseren Betrachtungen Hagedorn's erzählende Gedichte nicht chronologisch sondern wollen, so werden wir auch nicht die eigentlichen Fabeln von den Erzählungen scheiden. Denn die letzteren haben durchweg fabelartige Tendenz, und die damalige Zeit ließ die Gedichte beider Art unter den einen Begriff der „Fabel" zusammenfallen.

Hagedorn hat die Quellen, aus denen er den Stoff und wesentliche Züge der Darstellung seiner Fabeln und Erzählungen schöpfte, selbst im Register mit großer Gewissen-

*) Die Entstehungszeit einiger Erzählungen Hagedorn's ist in Eschenburg's Ausgabe datirt. Demnach wurde „der Löwe" 1740 gedichtet, der erste Theil von „Adelheid und Heinrich" 1737, die beiden anderen Theile zehn Jahre später verfaßt. Aus Bodmer's Briefen an Hagedorn sehen wir, daß der „Falke" nicht vor 1746 vollendet wurde.

haftigkeit angegeben und somit eine Untersuchung erleichtert, welche darauf ausgeht, durch Vergleichung die Eigenthümlichkeit des Dichters zu ermitteln. Es wird sich zeigen, wie consequent der Dichter alle Besonderheiten seiner Vorbilder in Stoff und Darstellung, falls dieselben seinem eignen Wesen widerstrebten, ausstieß, und dafür zahlreiche, ihm ganz eigenthümliche Züge in den entlehnten Stoff, in die entlehnte Darstellung einflocht.

Wir vergleichen Hagedorn's Quellen nach den Nationalitäten ihrer Verfasser geordnet. Und zwar beginnen wir mit den französischen. Sie sind die zahlreichsten, an sie hat unser Dichter sich am nächsten angeschlossen.

Lamotte und Lafontaine.

Brockes hat mit seinen Uebersetzungen Lamotte'scher Fabeln den modernen deutschen Fabeldichtern die Bahn gewiesen. Ihm folgt Hagedorn und überholt ihn weit. Er hat dem Lamotte*) drei Fabeln nachgedichtet und zwar wie Mayer keine von denjenigen, die Brockes schon übersetzt hatte.**) Nur den Anfang der Fabel vom Chamäleon, die bereits durch Brockes übertragen war, benutzt Hagedorn als Einleitung zu seiner Erzählung vom Affen und Delphin.***) Die Stelle lautet in Brockes' ziemlich wortgetreuer Uebersetzung:

*) Antoine Houdard de la Motte geb. zu Paris 1672, † 1731. Fables nouvelles Paris 1719. Amsterdam 1727. Oeuvres Pr. 1724. Amst. 1751. Pr. 1854 (10 Bände, deren 9. die Fabeln enthält). Oeuvres choisies Pr. 1811.

**) Brockes übersetzte neun Fabeln Lamotte's, Buch I Fabel 18. II 9, 17. III 5, 13. IV 5, 15, 17. V 1, 5. Hagedorn drei, III 10. V 15. IV 12.

***) Eschenburg Bd. II S. 52. Hagedorn's Fabeln werden hier fortan stets nach der zugänglichen Ausgabe von Eschenburg citirt, in deren zweitem Bande sie stehen.

„Zween von den Leuten, die die Welt
Als stete Wanderer durchtraben,
Und denen sonsten nichts gefällt,
Die nimmer Augen g'nug, noch g'nug zu sehen haben;
Die bloß, damit sie sagen können:
Das Ding hab' ich geseh'n, glaubt unserem Bericht;
Die ganze Welt wohl zwanzigmal durchrennen —"

Bei Hagedorn lautet die bezügliche Stelle:

„Den Mutterwitz bringt jeder auf die Welt;
Der Schulwitz wird durch Bücher uns gegeben;
Der eitle Mensch, dem Schein und Wahn gefällt,
Sucht überdies dem dritten nachzustreben:
Das ist der Witz, den man, galant zu leben,
Auf Reisen sucht, nur in der Fremd' erhält,
Wo, ehe man den letzten ausgespüret,
Manch' Mutterkind die ersten oft verlieret.

Und dennoch ist's ein Ruhm, ich leiste die Gewähr,
Mit Vorwitz, Gold und Stolz sich auf den Weg zu machen.
Man holt von Städten, Leuten, Sachen
Zum wenigsten die Namen her.
Ist dieses nicht genug? wer darf noch mehr verlangen?
Wer alles wissen will, der gehe selbst dahin,
Wo ich bereits gewesen bin;
Da kann er Unterricht empfangen.

Ganz recht! Du bist schon hier, dir droht nicht die Gefahr,
Die jenem Affen tödtlich war."

Welch ein Unterschied zwischen Brockes' und Hagedorn's Versen! Bei jenem eine schleppende Relativ-Konstruktion von ungelenker Sprache, eine langathmige Periode ohne poetischen Klang! Bei diesem eine durchaus korrekte, biegsame, antithesenreiche Sprache, die sich in festgefügtem Vers und kurzen, scharf pointirten Sätzen leicht und gefällig bewegt! Und welch ein Unterschied des Inhaltes! Brockes gibt den Gedanken Lamotte's in treuer Uebersetzung wieder: es gibt

Leute, denen nichts gefällt, als stets die Welt zu durchwandern; sie haben nicht Augen genug, möchten immer mehr sehen, und nur, um sagen zu können: glaubt mir, das Ding hab' ich gesehn! Diesen einfachen Erfahrungssatz spricht Lamotte trocken und ohne allen Witz aus. Hagedorn aber macht ihn zum Gegenstande eines Zwiegesprächs von lebendiger Rede und sehr feiner Ironie. Die ersten acht Zeilen spricht der Dichter selbst. Er unterscheidet drei Kategorieen des Witzes: den angeborenen Mutterwitz, den anstudirten Schulwitz und den Witz galant zu leben, den der eitle Mensch auf Reisen sucht, oft aber erst findet, wenn er Mutterwitz und Schulwitz bereits verloren. Aus diesen Worten des Dichters spricht die feine Menschenkenntniß und die philosophische Denkart eines Mannes, der die Begriffe scheidet und der beobachteten Erscheinung ihren terminus technicus gibt. Zugleich aber enthalten sie scharfe Satire, die sich dem Menschenkenner stets aufdrängt, die er aber als Mann von Welt unter die höflichere Form der Ironie versteckt. So charakterisirt der Sprechende bestimmte Menschen und zugleich sich selbst. Fast wird uns seine Gestalt vergegenwärtigt. Wir glauben sein bedeutungsvolles freundliches Gesicht zu sehen, mit dem ironischen Lächeln der Weisheit um die Lippen. Und nun beginnt einer jener Weitgereisten, wie Hagedorn in der Seestadt Hamburg deren viele mochte kennen gelernt haben, zu sprechen. Das ist gleich ein ganz anderer Ton! „Du magst wohl, sagt er zum Dichter, die Leute, die auf Reisen gehen, eitel schelten — und dennoch ist das Reisen ein Ruhm!" Man sieht, wie der Geck sich in die Brust wirft. Doch er ist keiner von den Schlimmsten, da er sich selbst ironisch charakterisirt. „Nicht Gold allein, sagt er, auch Vorwitz muß man mitnehmen. Und mit wie viel seltenen Namen kehrt man heim! Mancher freilich will immer mehr wissen! So

geh' er doch selbst dahin, wo ich bereits war, wenn ihn nicht die Gefahr der Reise schreckt!" Es liegt was Verächtliches, Selbstgefälliges in diesen Worten. Darauf muß der Dichter mit starker Ironie antworten: „Du magst Dich wohl der Reise rühmen, da Du wieder in der Heimath weilst. Ein Glück, daß Du ein Mensch, nicht ein Affe bist! Denn höre, wie jener reisende Affe zu Grunde ging, der auch nur den Namen, nicht aber das Ding selbst kannte!" Brockes hat also jene Stelle trocken und treu übersetzt, Hagedorn bildet daraus ein kleines reizvolles Kunstwerk. Die Selbständigkeit und den Geschmack, dem wir plötzlich gegenüberstehen, beweist unser Dichter auch in den erwähnten Bearbeitungen dreier vollständiger Fabeln Lamotte's. Die vom Schäfchen und Dornstrauch übersetzt er zwar treu und ohne eigene Zuthat, doch läßt er die lange Vorrede des Franzosen fort. Darin sagt derselbe, daß er nur der Abwechselung wegen diese Fabel kurz fasse, während er sonst grundsätzlich jede Darstellung möglichsts dehne. Solche Theorie mußte Hagedorn zuwider sein. Er hätte es auch gewiß nicht über's Herz gebracht, wie Brockes jene Stelle zu verdeutschen, wo Lamotte von Pindar sagt: „Le caprice étoit sa méthode et son art de tout hazarder"*). Denn sein Bestreben ist überall, den Geschmack in der deutschen Dichtung zu fördern, und mit großer Consequenz stößt er alles ab, was nach seiner Ansicht denselben schädigen könnte. Was die beiden andern Fabeln betrifft, so finden wir, daß Hagedorn in seinen sehr selbständigen Bearbeitungen die allgemeine Moral auf einen besonderen Fall bezieht, durch sorgfältiges Motiviren von der Naivetät seines Vorbildes abweicht, bestrebt ist, die fremde Dichtung in Bezug auf seine Zeit zu setzen, öfters Längen

*) Buch III Fab. 13.

des Originals kürzt und matteren Stellen zuweilen einen schönen Schwung gibt — alles Züge, die wir hier nur andeuten, weil wir sie bei der Vergleichung Hagedorn's mit Lafontaine wieder finden und dort an Beispielen genauer darlegen müssen.

Hagedorn citirt zu dreiundzwanzig seiner Fabeln außer anderen Quellen — er gibt deren öfters fünf zu einem Gedicht an — Lafontaine'sche Fabeln, zu vieren derselben Stücke aus den Contes et Nouvelles des Franzosen*). Doch tragen fast sämmtliche Fabeln unsers Dichters, mit Ausnahme der wenigen, die sich unmittelbar an lateinische und griechische Vorbilder anschließen, mehr oder minder deutlich das Gepräge der Lafontaine'schen Darstellungsweise. Freilich werden wir sehen, daß Hagedorn kein sklavischer Nachahmer heißen darf, daß er vielmehr, durchaus selb-

---

*) Jean de la Fontaine geb. zu Chateau Thierry 1621, † 1697. Fables choisies mises en vers, Anvers 1658. Fables, Pr. 1668. Nouvelles en vers, tirées de Boccace et de l'Arioste, Pr. 1665; deuxième partie 1667; trois. p. 1671; quatr. p. als nouveaux contes 1675. Contes et Nouvelles, Amst. 1685. Oeuvres complètes par Walkenaer, Pr. 1819—21. — Vgl. Lafontaine et tous les fabulistes, par M. N. S. Guillon, Pr. 1803. 1829. Walkenaer, histoire de la vie et des oeuvres de Lafontaine, Pr. 1820. 1824. Lafontaine et les Fabulistes, par M. Saint-Marc Girardin, Pr. 1866. 1876. — In den älteren Ausgaben waren die Fabeln ohne Eintheilung in Bücher mit fortlaufenden Nummern bezeichnet, nach welchen Nummern Hagedorn citirt. In dieser Abhandlung wird nach der Eintheilung in zwölf Bücher citirt. Jene dreiundzwanzig Fabeln stehen: Lafontaine Buch IV Fabel 8, Hagedorn Band II Seite 19. Lf. X 1, Hg. 18. Lf. II 4, Hg. 24. Lf. V 8, Hg. 26. Lf. III 5, Hg, 23. Lf. II 8. Hg. 29. Lf. V 5, Hg. 41. Lf. VIII 10, Hg. 48. Lf. IV 4, Hg. 52. Lf. I 19, Hg. 57. Lf. III 6, Hg. 59. Lf. V 13, Hg. 63. Lf. V 20. Hg. 66. Lf. IV 11, Hg. 68. Lf. I 15, 16. Hg. 71. Lf. V 10, Hg. 73. Lf. VIII 2, Hg. 90. Lf. XII 1, Hg. 161. Lf. I 1, Hg. 165. Lf. I 2, Hg. 167. Lf. XI 1, Hg. 180. Lf. V 17, Hg. 185. Lf. III 20, Hg. 193. — Die drei Stücke aus Lafontaine's Contes et Nouvelles, I, 7, 8, III 5, citirt Hagedorn zu den Erzählungen auf Seite 128, 207, 233.

ständig und eigenartig in seinen Umdichtungen, dem Vorbilde „auf freie Weise gefolgt ist"*).

Was zunächst die äußere poetische Form betrifft, so ist bei Lafontaine der Alexandriner, zumeist mit kürzeren Zeilen untermischt, durchaus vorherrschend. Nur selten finden wir bei ihm ein ganzes Gedicht in kürzeren iambischen oder trochäischen Versen, und nirgends theilt er seine Maße in gleichzeilige Strophen. Auch Hagedorn braucht den Alexandriner sehr häufig, unterbricht ihn aber nicht nur durch kürzere Zeilen, sondern bildet vielfach aus ihm wohlklingende Strophen. Mitunter läßt er einem iambischen Vers von fünf Hebungen drei festgefügte Alexandriner mit gleichmäßiger Cäsur folgen, öfter auch gibt er drei solchen Alexandrinern durch eine dreimal betonte iambische Zeile einen melodischen Abschluß. Neben diesem breiteren Maße braucht Hagedorn sehr oft gefällige liederartige Strophen aus kürzeren trochäischen oder iambischen Versen von je vier, sechs, acht oder zehn Zeilen. Einen eigenthümlichen musikalischen Reiz bringt er schließlich hervor, wenn er in der Fabel vom Affen und Delphin den Alexandriner plötzlich mit vierzeiligen Strophen von viermal betonten iambischen Versen unterbricht, wie es in der damaligen hamburgischen Cantaten- und Operndichtung Brauch war. Also schon in der äußern poetischen Form folgt er dem Lafontaine mit großer Freiheit und betritt mit Sicherheit neue Wege. Aber bereits durch die Wahl seiner Versmaße zeigt er, daß er vielfach das echt epische Moment der Fabel abschwächt.

Scherer sagt in seiner Geschichte der deutschen Literatur,**)

---

*) Wir vergleichen Hagedorn mit seinem Vorbild Lafontaine deshalb in so eingehender Weise, weil wir aus solcher Vergleichung das treuste und vollkommenste Bild seines Charakters und seiner dichterischen Eigenart zu gewinnen hoffen.

**) Seite 377.

durch Hagedorn sei die Korrektheit in die volksthümlichen deutschen Gedichte eingezogen. Wir werden sehen, daß Korrektheit im weitesten Sinne eine höchst charakteristische Eigenschaft unseres Dichters ist, einen nicht geringen Theil seines Werthes ausmacht.

Was zunächst die Sprache der zeitgenössischen deutschen Dichter betrifft, so hat Hagedorn dieselbe von zahlreichen kleineren oder größeren Fehlern gereinigt. Er zeigt, daß der Dichter aus Rücksicht auf Rhythmus und Reim niemals die kunstgemäße Richtigkeit der Sprache außer Acht lassen dürfe. Durch sein besseres Beispiel eifert er gegen unstatthaftes Verlängern von Wörtern durch angehängte oder eingeschobene Vokale. Er vermeidet wiederholte oder gehäufte Apokopen als hartklingend, und wenn er mitunter den Endvokal abstößt, so thut er dies nur vor folgendem Vokal. Synkopen, die Brockes in Wörtern wie „greulichs, häßlichs" geläufig sind, finden sich bei ihm nirgends. Ebenso wenig läßt er nach der Unsitte des letzteren jemals den Versaccent auf eine unbetonte Wortsilbe fallen, ist in der Reimbildung weit sorgfältiger und geschmackvoller und beachtet den richtigen Wechsel der Cäsur im Alexandriner äußerst genau. Auch hält er, im Gegensatz zu Haller und Drollinger, seine Sprache durchaus frei von Provinzialismen, der sprachlichen Roheiten eines Triller gar nicht zu gedenken, und bedient sich einer vernünftigen, streng durchgeführten Rechtschreibung. Doch setzt Hagedorn nicht allein der herrschenden Willkür in Sprache und Vers eine consequente Korrektheit entgegen, sondern sein Stil ist zugleich gewählter, poetischer als der seiner Vorgänger. Statt der beliebten langathmigen Perioden, die später Gellert wieder aufnimmt und veredelt, bildet er kurze, kräftig pointirte Sätze. Nur stört uns häufig eine undeutsche, passivische Construction. „Ihr wird geglaubt", heißt es in der Fabel von der Fledermaus und dem Wiesel, „wofür werd' ich jetzt angesehn"

in demselben Gedichte. Ganz bedeutend aber übertrifft Hagedorn seine Vorgänger in dem feinen Geschmack seines poetischen Ausdrucks, in dem schönen Maß prägnanter Beiwörter, wodurch er sich genau in die Mitte zwischen den Lohenstein'schen Schwulst und die Weise'sche Plattheit stellt. So hat Hagedorn die deutsche Sprache und Versbildung bedeutend gefördert, und wohl jeder deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts hat, bewußt oder unbewußt, von ihm gelernt. Auch Klopstock's Sprache hätte sich vielleicht nicht mit solcher Sicherheit zu so kühnem Fluge erheben können, wenn sie nicht vorher in der frischwehenden Luft der Hagedorn'schen Korrektheit ihre Schwingen geübt und gestärkt hätte. Natürlich kommt es uns nicht in den Sinn zu behaupten, es fände sich irgendwie ein direkter Bezug zwischen Hagedorn's und Klopstock's Sprache.

Große Korrektheit zeichnet jedoch unseren Dichter nicht nur in Sprache und Versbildung aus, sondern sie erstreckt sich bei ihm auch auf Materien, Charaktere und Motive jeder Art. Darüber eben wird uns eine genaue Vergleichung mit Lafontaine des Näheren belehren.

Ein so lächerlicher Anachronismus wie ihn Postel in seinem „großen Wittekind" machte, wenn er dort die Mauren zu Granada vor dem Sachsenherzog einen Tanz aufführen läßt, der das kopernikanische System darstellt, wäre nach dem Erscheinen der Fabeln und Erzählungen Hagedorn's eine Unmöglichkeit gewesen. Denn in denselben zeigt uns ihr Schöpfer fast auf jeder Seite durch sein ernstes Beispiel, daß der Dichter sich wohl zu hüten habe, in Materien, welcher Art sie immer sein mögen, irgend etwas Unrichtiges anzugeben, daß er sich derselben mit der größten sachlichen Korrektheit bedienen müsse. Damit soll nun einerseits nicht gesagt sein, daß unser sprach- und geschichtskundiger Dichter, der in übergroßer Bescheidenheit den Titel eines Gelehrten

von sich abwies, mit besonderer Vorliebe gelehrte Materien in seinen Fabeln untergebracht oder gar in deren Vordergrund gestellt habe; oder daß er sich anderseits die Genauigkeit und Ausführlichkeit eines Triller, der in seinem geradezu ekelhaften physikalischen Gedicht vom Menschen die Funktionen eines jeden Organes, selbst des Mastdarms, bis ins Kleinste beschreibt, zum Muster genommen habe. Hagedorn bleibt in solchen Detailangaben stets poetisch und läßt dieselben zumeist sich dem Zweck des Gedichtes bescheiden unterordnen. Man möchte sagen, wie der Maler als Staffage oder zur Belebung einer schönen Phantasielandschaft in derselben hie und da eine tüchtige Kuh oder einen recht natürlichen Bauerjungen wandern läßt, so fügt der Dichter zuweilen in seine Darstellung einen besonderen Zug streng gegenständlichen oft historischen Inhalts. Auf solche Weise verbessert er nicht etwa den Lafontaine, denn derselbe macht keine falschen Angaben; aber überall wo die Darstellung des Franzosen eine allgemeine bleibt, mag sie sich auf landschaftliche Scenerie, praktisches Leben oder historische Thatsache beziehen, verengert unser Deutscher dieselbe auf einen besonderen Fall. Wenn z. B. Lafontaine in der 1. Fabel des zehnten Buches, um die Ansicht, das Thier sei nur eine Maschine, zu widerlegen, das Leben des Bibers kurz und lebendig darstellt, so schlägt Hagedorn mehrere Reisebeschreibungen zu dieser Stelle nach und schildert der gewonnenen Belehrung zu Folge das Treiben des klugen Thiers weit genauer und ausführlicher. Oder wenn Lafontaine den Wolf zum Pferde sagen läßt, er heile „toutes sortes de maux", so zählt an dieser Stelle unser Dichter die verschiedensten Roßkrankheiten, die freilich damals eine Plage des Hamburger Landgebietes waren*), mit Namen

*) Alle Bemerkungen in dieser Abhandlung, welche sich auf Verhältnisse und Zustände der Stadt Hamburg zu Anfang des 18. Jahr-

auf. Noch weiter geht Hagedorn, wenn er zur Darstellung der Jagd in der Fabel vom Hasen und Rebhuhn die Jägerpraktik von Döbel studirt und in Folge dessen bis in die Einzelheiten lebhaft und mit Anwendung der technischen Ausdrücke, die freilich nicht jedem Leser geläufig sein werden, des Jägers und des Wildes List und Noth schildert. Besonders korrekt aber ist Hagedorn in allen Dingen, die sich auf das Alterthum beziehen. In der Geschichte von dem Affen und dem Delphin läßt Lafontaine das Schiff „non loin d'Athènes faire naufrage". Hagedorn jedoch schildert die zuerst glückliche Fahrt desselben:

„Man sieht zur rechten Hand
In einem fernen Blau Troizens berühmten Strand
Und Argos breiten Busen liegen."

Ferner sagt dieser ergänzend in der Erzählung von Ulysses und seinen Gefährten als guter Kenner des Homer: sie „verließen kaum das Lästrygonerland", und ebendort läßt er, wie der griechische Epiker, die Männer von der Zauberruthe der Circe verwandelt werden, während ihnen diese Nymphe bei Lafontaine einen Gifttrunk reicht. Aus dem „paien" des Franzosen macht unser Dichter sofort einen „Schüler des Diagoras" und von dem Einsiedler, der, von der langen Weile geplagt, seinen Garten verläßt und hingeht, um einen Genossen zu suchen, sagt er:

„Mein Timon wird zum Diogen."

Mit diesem Streben nach Korrektheit hängt es auch zusammen, daß unser Dichter in der Novelle vom Falken die schöne Sylvia, da diese doch zu Florenz wohnt, mit der Venus vergleicht, „die Cosmo aufgestellt". Ein solcher Fleiß

---

hunderts beziehen, sind geschöpft aus Gallois' Chronik der Stadt Hamburg, aus desselben Verfassers Geschichte der Stadt Hamburg, und aus Benecke's Geschichten und Sagen der Stadt Hamburg.

im Studium der Materien, wie ihn Hagedorn besonders in der Fabel vom Hasen und Rebhuhn zeigt, und wie ihn kein deutscher Dichter vor ihm anwandte, deutet fast schon auf die gleichartige Sorgfalt unserer großen Klassiker hin, besonders Schiller's, der zur genauen Darstellung von des furchtbaren Meeresstrudels wirbelnder Bewegung im „Taucher" tagelang die kleinen Wassertrichter im Bach unterhalb des Mühlrades beobachtete und zur Beschreibung des Glockengusses so eingehende Detailstudien machte.

Aber nicht nur in Materien ist Hagedorn korrekt und wendet besondere Züge an, sondern auch in der Darstellung von Charakteren, in der Motivirung von Handlungen. Lafontaine erzählt in seiner berühmten Fabel von dem Fuchs und dem Bock: „la soif les obligea de descendre en un puits". Hagedorn will den Durst der Thiere motiviren und läßt sie „im schwülen Sommer" über Feld wandern. Da es ihm nun aber seltsam scheint, daß ein Brunnen im freien Felde liegen sollte, so erzählt er weiter:

„Ein Abweg führte sie vor eines Pächters Haus —
Da ward sogleich ein Schöpfbrunn angetroffen".

Die Nähe eines Hofes veranlaßt ihn dann ganz natürlich den räuberischen Fuchs, nachdem dieser sich satt gesoffen, ausrufen zu lassen:

„Zum vollkommenen Schmaus
Fehlt nur ein feister Hahn: der Hühnerstall steht offen!"

Alle diese Züge aber fehlen bei Lafontaine. Dieselbe Art korrekter Motivirung finden wir besonders deutlich in der Fabel vom Orakel und dem Gottlosen. Unserm Hagedorn dünkt die Keckheit, mit welcher der Ungläubige scheinbar ohne Grund und Zweck den hohen Gott täuschen will, doch gar zu groß. Darum versucht er dieselbe zu motiviren und läßt den Frevler sagen:

„Du weißt, es dient zu Deiner Ehre,
Wenn ich von Dir die Wahrheit höre!“

Ebenso glaubt er die ungewöhnliche Nachsicht des Gottes begründen zu müssen durch den Zusatz:

„Apollo übte nur Geduld
Aus Mitleid mit der kühnen Schwäche.“

Wenn nun Hagedorn einerseits diese an sich für unsere Poesie höchst förderliche Korrektheit in Materien mitunter zu weit ausdehnt, wie denn die Einleitung zu der Fabel von der Bärenhaut, worin er uns gar von Herkunft und Lebensschicksalen seiner kleinen Helden erzählt, weitschweifig und ungehörig ist; so zeigt er uns anderseits durch die korrekte Motivirung von Begebenheiten und charakteristischen Handlungen, die doch in solchem Maaße nur im Drama Erforderniß ist, daß ihm jene epische Naivetät fehlt, welche dem Lafontaine so reizend zu Gesicht steht. Wir citirten eben zwei Stellen aus Hagedorn's Fabel vom Orakel zu Delphi. Für die erste derselben läßt der harmlose Franzose seinen Heiden kurz und naiv den Gott fragen:

„Ce que je tiens, est-il en vie ou non?“

Dann erzählt er in eben solcher Weise weiter:

„Apollon reconnut ce qu'il avait en tête“.

Und während Hagedorn zum Schluß den Gott in olympischer Erhabenheit sagen läßt: „Du bist kaum werth, daß ich mich räche!“ droht derselbe bei Lafontaine mit menschlicher Gemüthlichkeit ungefähr also: „Wenn Du noch einmal versuchst mir Netze zu stellen, so soll es Dir schlecht gehen!“ Freilich treibt auch Lafontaine die Naivetät mitunter zu weit, wird selbst albern in seiner Vermenschlichung der Thiere. Er läßt z. B. das Hühnchen den gefundenen Diamant, der ihm nichts nützen kann, zum Juwelier bringen. Da ist Hagedorn

geschmackvoller, nach dessen Erzählung das Thierchen den nutzlosen Stein in den Sand verscharrt.

Während sich also, wie wir gesehen haben, unser Dichter in der Anwendung von Materien und in den Motivirungen großer Korrektheit befleißigt und dadurch hie und da besondere Frische in seine Erzählung bringt, so behandelt er, mit Lafontaine verglichen, das echt epische Detail, die genaue Schilderung von Einzelheiten der Handlung, als wenig wesentlich und erreicht daher nicht entfernt sein Vorbild in der Lebhaftigkeit, Anschaulichkeit, man möchte sagen Plastik der Darstellung. Es hängt dieses eben mit dem erwähnten Mangel an Naivetät zusammen. Wir könnten diese Beobachtung an sehr zahlreichen Beispielen aus den Fabeln und Erzählungen darlegen. Man betrachte wiederum die Fabel vom Fuchs und Bock! Beide Thiere sind, vom Durst geplagt, in den tiefen Brunnen gesprungen. Erst als sie sich satt gesoffen, überlegen sie, wie sie wieder herauskommen könnten. Da sagt bei Hagedorn der Fuchs zu dem Bock:

„Mein Herr, darf ich den Anschlag geben,
So stellen Sie den Rücken hin!
Sobald ich aus dem Brunnen bin
Ist's Ihrem Diener leicht, Sie schuldigst nachzuheben!"

Wie viel lebhafter und anschaulicher ist hier die Darstellung Lafontaine's! Er läßt den schlauen Fuchs zu dem dummen Bock sagen:

„Lève tes pieds en haut, et tes cornes aussi;
Mets-les contre le mur: le long de ton échine
Je grimperai premièrement;
Puis, sur tes cornes m'élevant,
A l'aide de cette machine
De ce lieu-ci je sortirai,
Après quoi je t'en tirerai."

Ferner in der Fabel von dem Löwen und der Mücke schildert der Franzose den Kampf der beiden Thiere; und wenn er das kecke Insekt seinen Schuppenpanzer putzen, in seine Kriegsdrommete stoßen und den Löwen zuerst in weitem Bogen umkreisen läßt; wenn er dann erzählt, wie das gewaltige an tausend Stellen des Körpers gestochene Thier vor Wuth und Schmerz laut brüllt und mit Schweif und Tatzen wild um sich schlägt, daß die Felsen zittern und alle Wesen sich angstvoll verkriechen, so thut er das mit einer Kraft und Lebhaftigkeit, welche unser Dichter in seiner Darstellung nicht entfernt erreicht. Und wenn Hagedorn in der Schilderung vom Treiben des Bibers ausführlicher ist, so gibt uns doch die kürzere Beschreibung des Lafontaine ein viel klareres Bild. Erzählt dieser in der Fabel von der Fledermaus höchst anschaulich:

„Une chauve-souris donna tête baissée
Dans un nid de belette" —

so sagt jener einfach „es kam die Fledermaus in einer Wiesel Loch". Wie sie hinein kam, denkt er wohl, das hat mit der eigentlichen Erzählung, die eben nur die Thatsache berichten soll, nichts zu schaffen. Um so auffälliger ist es, daß Hagedorn zuweilen Schilderungen einfügt, die an ihrer Stelle mit dem Wesen und Zweck der Fabel in keinem Bezug stehen und bei seinem Vorbild fehlen; wenn er z. B. in der Erzählung vom Affen und Delphin den Seesturm mit einer gewissen Lebhaftigkeit beschreibt.

Eine andere Stelle desselben Gedichtes, die ebenfalls bei Lafontaine fehlt, leitet uns zur Beobachtung einer neuen Eigenthümlichkeit des Dichters über. Dieselbe lautet sehr poetisch also:

„Die Fahrt fing glücklich an, bei hellem Sonnenschein;
Die Luft floß, wie das Meer, gelind und spiegelrein.
Drum singt der Steuermann, den noch kein Unfall störet,
Und lenkt das Schiff mit Lust; man jauchzet überall."

Eine glückliche Fahrt auf blauer Fluth bei linder Luft und heller Sonne — das ist ein angenehmer, idyllischer Zustand, wie ihn der heitre, friedliche Sinn Hagedorns liebt, auf dessen Schilderung er gerne länger verweilt. Und so finden wir, daß unser Dichter, der das epische Detail sonst so sehr vernachlässigt, sich fast nur dann in breiter Behaglichkeit der eigentlichen Erzählung mit ihren Einzelheiten hingibt, wenn er idyllische Zustände darzustellen hat. Darum ist ihm auch die Geschichte von dem Einsiedler, der fern von Welt und Menschen seinen Garten pflegt, und, nur von seinem treuherzigen Genossen, dem Bären, bewacht, im Schatten des Obstbaumes seine Mittagsruh hält, verhältnißmäßig so wohl gelungen. Darum erzählt er in der Geschichte von Philemon und Baucis mit sichtlichem Behagen, wie die beiden Alten die verkleideten Götter mit den einfachen Gaben ihres ländlichen Tisches bewirthen. Darum schließlich verweilt er in dem „Falken“ so gern bei der Schilderung von Friedrichs freilich mehr melancholischer als idyllischer Einsamkeit in seinem öden Landhaus, in dessen Mauerritzen der Marder seine Jungen wirft, unter dessen Strohdach Kauz und Eule nisten. Hier läßt unseren Dichter sogar seine Liebe zum Idyllischen der gewohnten Korrektheit vergessen, indem er in seiner Darstellung über den Aufenthalt des Liebenden, welchen Lafontaine mit voller Absicht als melancholisch schildert, ein sanftes Licht friedlichen Behagens breitet. Denn als die schöne Sylvia den Verlassenen besucht und bei ihm ihr Mittagsmahl nehmen will, da trippelt die alte hustende Dienerin eifrig durch das Haus, langt das beste Tisch- und Tellertuch hervor, setzt Mayen in das Zimmer, bestreut die Tafel mit Quendel und stellt einen Strauß von Rosmarin, Majoran und Ringelblumen darauf.

Unter solche idyllische Schilderungen mischt denn Hage-

dorn mit Vorliebe satirische und humoristische Züge. So erzählt er von Philemon und Baucis, wie dies alte kinderlose Pärchen, dem nur „durch des Schicksals seltnes Fügen der langen Ehe Joch nicht unerträglich war", friedlich in seiner Hütte wohnt, „durch die Heilungskraft der Zeit von allen Regungen der Eifersucht befreit". Baucis fühlt trotz ihrer Jahre nach dem Kuß des Gottes jugendliche Lust in ihrer Brust, sodaß sie Holz und Stroh hurtiger zusammenstoppelt. Dann verzehren Wirthe und Gäste Milch und Feldfrüchte aus irdenen Schüsseln,

„bei ungleich größerer Lust, als wo das Splitterrichten
Die theuren Bissen würzt, wo Fluch und Wein sich mischt,
Der Schelsucht Auge glüht, der Bosheit Zunge zischt."

Nach der Mahlzeit umsteckt der Wirth den Tisch mit Mayen und plaudert mit seinen Gästen so ganz in der Art des biederen Landmannes, der gern mit Worten spielt, seine eigenen Witze belacht und von Ackerbau und Wiesenwuchs erzählt. Baucis indessen belehrt die Tischgenossen mit der liebenswürdigen Schwatzhaftigkeit des alten Mütterchens über Witterung, Krankheiten und Heilkräuter, erzählt ihnen, wie lange sie schon verheirathet, daß sie ihre Hütte selbst gebaut, was alles sie besäßen, was ihnen noch im Hausstand fehle, wie sie aber neulich ein herrliches Trinkgefäß geerbt, in dessen hölzernen Bauch Silen mit den Satyrn geschnitzt, auf dessen Deckel aber Philemon's Name eingekerbt sei. Auch in die Erzählung vom Seifensieder fügt Hagedorn eine Erfindung satirisch-humoristischen Inhalts ein: so oft sich nachts Kater oder Haushund regen, glaubt der reichgewordene Johann, es wollten Diebe bei ihm einbrechen. Gar manchen Stoß und Tritt erleiden die sonst so geliebten und gepflegten Thiere, bis sie sich schließlich packen müssen:

„Sein Mops, der keine Kunst vergaß
Und wedelnd bei dem Kessel saß;
Sein Hinz, der Liebling junger Katzen,
So glatt von Fell, so weich von Tatzen.“

Mit allen diesen Zügen, die bei Lafontaine fehlen und Hagedorn durchaus eigenthümlich sind, führt dieser das humoristisch-satirische Sittenbild, welches aus Theophrast und Labruyière in die Wochenschriften übergegangen war und besonders in Hamburg durch Lustspiele gepflegt wurde, deren vorzüglichstes „der Bookesbeutel“ ist, in die deutsche Erzählungspoesie ein. Und in diesem Punkte sind Gellert und die andern Fabeldichter seiner Schule ganz entschieden von Hagedorn beeinflußt und angeregt worden.

Alle diese Züge, die wir bei Hagedorn im Vergleiche mit Lafontaine als wesentliche Eigenthümlichkeiten unseres Dichters aufgedeckt haben, seine nachlässige Behandlung des epischen Details, sein behagliches Verweilen bei der Schilderung idyllischer Zustände, seine Neigung zur Herstellung humoristisch-satirischer Sittenbilder, zeigen uns deutlich, daß er in seiner ganzen Dichtweise vom eigentlichen Epos ablenkt. Wir meinen eben im Vergleich zu Lafontaine! Denn für unsere Dichtung ist und bleibt er doch der Erste, welcher derselben eine Fülle kleiner epischer Stoffe in geschmackvoller Darstellung wieder neu zuführte. Und wenn diese Darstellung vielfach mit satirischen und lyrischen Elementen untermischt ist, so war das vielleicht ein Hauptgrund, warum die neue Gattung der Fabel und schwankartigen Erzählung bei uns solches Glück machte. Denn die ästhetischen Begriffe waren damals noch nicht zu so hoher Klarheit gekommen, daß man an der strengen, schlichten Erzählung, an dem Stoff an sich hätte Gefallen finden können. Man wollte durch Anregung zur Reflexion oder durch Erweckung psychischer Affekte in das Interesse an der dargestellten Begebenheit hineingezogen

sein. Und solche psychische Affekte erregt Hagedorn vielfach bei uns; wenn er z. B. gleich in seiner frühesten Fabel mit den lebhaftesten Ausrufen die Wehen des kreisenden Berges und des gebärenden Poeten mehr als etwas höchst Seltsames und Erschreckendes unserer Ueberlegung zuführt, als in einfacher Erzählung, wie es der Franzose thut, uns vor Augen stellt. Auch liebt er es durch eine lyrische Einleitung unser Interesse für die nachfolgende Erzählung zu erregen. So beginnt er die Fabel von der Sau, dem Adler und der Katze mit einer kräftigen Apostrophe der Verleumdung, aus welcher des redlichen Mannes ganzer Abscheu gegen dieses häßliche Laster klar und scharf herausklingt. Und wenn Lafontaine in der nachfolgenden Darstellung der Begebenheit lebendiger und klarer ist, so übertrifft ihn hier der deutsche Dichter insofern, als aus den Worten, die er der Katze in den Mund legt, die schmeichelnde Verleumdung und heuchelnde Unschuld viel charakteristischer zu uns redet.

Alle die Züge, die wir zuletzt betrachtet, führten uns immer weiter von den epischen Elementen der Fabel fort und leiten uns hier bequem zu dem rein lehrhaften Moment über, das ein wesentliches Erforderniß der ganzen Gattung ist.

Es widerstrebt eigentlich dem Wesen der Fabel, die doch in einem besonderen Bilde oder Beispiel eine allgemeine Wahrheit klar und vollständig zur Anschauung bringen soll, wenn man die Bedeutung dieses Bildes durch beigefügte Worte der Reflexion noch besonders erläutern will. Der Dichter, der seiner Fabel eine Moral anhängt, gibt sich damit das Zeugniß, daß er kein Bild habe darstellen können, welches die Idee in ganzer Klarheit und Vollständigkeit zur Anschauung brächte, oder er äußert damit ein gewisses Mißtrauen in den Verstand seines Lesers. Der Grund aber, warum er solche Moral beifügt, liegt vielleicht nicht selten in seiner kindlichen Freude über die eigene Erfindung, welche

ihn unwillkürlich zwingt zu plaudern und zu erzählen, wie schön es ihm gelungen diese bestimmte Idee zu verkörpern; sowie ja auch der Maler, den wir in seiner Werkstatt aufsuchen, uns die Idee seines doch oft gar leicht verständlichen Werkes mit Lebhaftigkeit und sichtlicher Freude erklärt. Solcher Beweggrund war aber wohl nur bei den naiven älteren Fabeldichtern wirklich vorhanden. Die neueren folgten ohne innere Nöthigung dem Beispiele ihrer Vorbilder; nur daß bei ihnen der dem modernen Menschen ganz besonders eigene Trieb, seinem Mitmenschen Ermahnungen zu geben, denen der Rathgeber vielleicht selbst kaum je Folge leistet, als wesentlich hinzutritt. Aesopus und Babrius hängen ihren Fabeln eine kurze Moral an; Avianus und Phädrus stellen dieselbe voraus. Den letzteren folgt hierin Lamotte. Obgleich er in seinem Diskurs über die Fabel sagt, es sei besser, die Moral ans Ende zu stellen, so flicht er dieselbe doch oft unbemerkt in die äußerst breiten Vorreden zu seinen Fabeln, so daß er sich am Schluß wiederholen muß oder überhaupt nichts mehr zu sagen hat. Lafontaine dagegen erkennt, daß solches Voranstellen der Moral, wodurch der Reiz des nachfolgenden Bildes zerstört wird, widersinnig und unstatthaft ist. Er setzt daher dieselbe fast durchweg an das Ende. Freilich wächst sie ihm unter der Hand öfters zu einer breiten Vorrede an, zu einer kleinen Abhandlung, so daß Triller*) sagen konnte, es werde darin „fast ein ganzes philosophisches Collegium, von der Betrüglichkeit der äußeren menschlichen Sinne 2c. der Länge nach abgehandelt". Bei einigen Stücken seiner Fables läßt Lafontaine die Moral ganz fort. Es sind dies jedoch fast nur solche, die aus der Form der Fabel heraustreten und unter dem Titel „moralische Erzählungen" einen angemessenen Platz in den Contes et Nouvelles ge-

*) In dem Vorbericht zu seinen Fabeln.

funden hätten; z. B. die Geschichte von dem fröhlichen Schuster und Sänger Johann. Wie weit man übrigens damals den Begriff der Fabel faßte, erhellt daraus, daß Hagedorn selbst die Erzählung von Philemon und Baucis, die sich unter den poetischen Novellen des Franzosen befindet, als „Fabel" citirt. Was nun die Moral betrifft, so folgt auch hier unser Dichter seinem Vorbild Lafontaine in freier Weise. Auch er setzt, wie wir gesehen haben, seinen Fabeln öfters Vorreden vor; doch sind dieselben meist lyrischen Inhaltes und nehmen die Moral nicht vorweg. Wo aber Lafontaine in solchen Vorreden gar zu breit wird, kürzt ihn Hagedorn und behält nur das Wesentliche des Gedankens bei. Das zeigt sich besonders in der „Fabel von den Thieren". Es ist dies eigentlich ein philosophischer Brief des Franzosen an seine geistreiche Pariser Freundin Mad. de la Sablière, in welchem die auf des Cartesius Lehre gestützte Ansicht, das Thier sei nur eine Maschine, sehr breit abgehandelt und an zahlreichen Beispielen widerlegt wird. Hier trägt Lafontaine seine freilich nicht sehr tiefe Philosophie in so graziösen Versen, in so reizvoller antithesenreicher Fassung, in so leichter und biegsamer Sprache vor, daß die kürzere Darstellung des deutschen Dichters daneben farblos und arm erscheint. An dieser Fabel sehen wir deutlich, daß Hagedorn auch in der Anordnung seines Stoffes auf freie und selbständige Weise verfährt. Denn erstlich setzt er das Beispiel der Betrachtung voraus, zweitens läßt er mehrere von Lafontaine ausgeführte Beispiele fort und gibt dafür ein anderes, das an seiner Stelle viel drastischer wirkt. Wenn also hier unser Dichter dieselbe Idee an einem anderen Bilde erläutert, zieht er anderseits nicht selten aus demselben Beispiel eine andere Moral. Während der Franzose die Fabel vom Fuchs und Bock schließen läßt: „En toute chose il faut considérer la fin", entnimmt daraus Hagedorn die Lehre:

„Sobald wirst Du Dich nicht des Rettens unterfangen,
Bevor Du selbst der Noth entgangen!“

Ferner in der Fabel von dem Pferd und dem Wolf läßt Lafontaine den letzteren zu sich selbst sagen: „Jeder bleibe bei seinem Geschäft! Du wolltest Dich als Arzt zeigen und bist doch nur ein Metzger!“ Bei Hagedorn dagegen wiehert das Füllen frohlockend:

„Nichts gibt ein größeres Vergnügen,
Als den Betrüger zu betrügen!“

Es ist uns auffallend, daß dieser letztere gewiß nicht sehr moralische Gedanke unserm biedern Dichter so am Herzen gelegen hat, daß er ihn noch einmal zur Darstellung bringt, wo sich bei seinem Vorbild nichts davon findet. Der Fabel nämlich vom „maître corbeau“, der von dem schlauen Reinecke um seinen Käse gebracht wird, fügt er noch eine zweite Geschichte bei, in welcher nun seinerseits der Rabe den Fuchs um ein Stück Speck betrügt. Diese letztere Beobachtung leitet uns bequem zur Betrachtung des eigentlich sittlichen Gehaltes der Hagedorn'schen Fabeln über.

Der ethische Gehalt der Fabeln, moralischen Erzählungen und schwankartigen Novellen unseres Dichters wird uns nicht hinreichend klar werden aus der Betrachtung der Vorreden und angehängten Lehren, sondern zur Vervollständigung des Bildes müssen uns hier die zahllosen satirische Bemerkungen, die Hagedorn, dem Lafontaine folgend, mitten in seine Erzählung einflicht, dienen. Auch müssen wir hier einmal von dem Vergleich unseres Dichters mit dem französischen, den wir bisher überall durchgeführt, abweichen und die ganze Masse aller Fabeln und Erzählungen Hagedorn's in unsere Betrachtung ziehen.

An Hagedorn's Gestalt ist es uns in vollem Maße klar geworden, daß ein deutscher Dichter sehr wohl die Schule des feineren französischen Geschmacks durchlaufen konnte, ohne

dabei die wesentlichen Züge seines nationalen Charakters einzubüßen. Wie sehr auch Hagedorn sich überall die Form der Franzosen zu eigen macht, der sittliche Gehalt seiner Dichtung beweist überall das deutsche Gemüth, die deutsche Gesinnung. Dies zeigt sich schon darin, daß unserem Dichter alle Frivolität fern liegt. Er spottet nirgends in der Art der Franzosen über etwas Geheiligtes, er beweist überall in sittlichen Dingen den deutschen Ernst, der einer tüchtigen Gesinnung entsprießt, wenngleich die gesunde Freiheit seiner Ansichten einem orthodoxen Sittenrichter nicht selten höchst bedenklich erscheinen könnte. Als die vollkommenste Blüthe männlicher Würde betrachtet er Freiheit und Mäßigung. Freilich scheint er uns schon in der übergroßen Werthschätzung des Maßhaltens, wenn er sagt, „eine schöne That der Mäßigung gelte ihm mehr als der ganze Homer", über das rechte Maß hinaus zu gehen. Die Freiheit, wie gesagt, liebt und preist er vor allem. Er ist begeistert für die Herrschaft eines edlen Königs, den Despotismus jedoch schildert er mit empörten Worten des Abscheus. Die Schmeichelei ist ihm verhaßt, den Mann, der freien Muthes jedem die Wahrheit sagt, schätzt er vor allen andern hoch. Nichts kann ihn bis ins innerste Gemüth so sehr empören als die Lüge und deren elendverbreitendes Kind, die Verleumdung. Ja, sein Abscheu vor Lug und Trug jeder Art ist so groß, daß er ihn zu jenem Ausruf veranlassen konnte:

„Nichts gibt ein größeres Vergnügen,
Als den Betrüger zu betrügen!"

Es ist dies der berechtigte Gedanke eines gesunden Naturkindes, welcher freilich vor den strengeren Gesetzen christlicher Moral nicht bestehen könnte. Ein gläubiger Christ im strengen Sinne des Wortes ist unser Dichter überhaupt nicht. Er glaubt an seinen allmächtigen, alliebenden Gott, der nach den Gesetzen der Vernunft die Welt regiert, aber er

fühlt sich nirgends, auch nicht in seinen lyrischen Gedichten, gedrungen von Christus und dessen Erlösungswerk zu sprechen. Er preist die heidnische Weisheit und Moral eines Horaz; dem Pietismus dagegen mit seinem Hauptvertreter, dem Grafen Zinzendorf, thut er in der Vorrede zu den Fabeln in feiner Ironie seine Mißachtung kund. Entsprechend solcher Freiheit der Ansichten ist Hagedorn's Liebe zu einer freien unabhängigen Lebensstellung.*) Seine vielfachen Beziehungen zu einflußreichen Persönlichkeiten hätten ihm gewiß in seinen späteren Jahren ein höheres einträglicheres Amt verschaffen können. Gleichwohl verharrte er bis an sein Lebensende in der Stellung eines Sekretairs bei einer englischen Handelsgesellschaft; denn diese Stellung, welche ihm weder schwere Verpflichtungen, noch anstrengende Thätigkeit auferlegte,**) beließ ihm die Freiheit, die seiner Seele Bedürfniß war. Sie gewährte ihm hinreichend Zeit, sich nicht nur seiner litterarischen Beschäftigung, sondern auch den geselligen Freuden hinzugeben, und zwar den letzteren mit Seele und Leib. Eschenburg sagt***), es werde selbst durch das Zeugniß derer, die für Hagedorn's Herz und Geist die größte Hochachtung äußern, eingestanden, daß er den Wein nicht nur besungen, sondern auch in der Fülle der Freude zu reichlich genossen

---

*) Ueber Hagedorn's Leben und Charakter vergleiche:
Schmitt, Fr. v. Hagd., in Henneberger's Jahrb. I 62.
Eschenburg, Bd. IV S. 1—31.
Jördens, Lexicon deutsch. Dicht. Bd. III S. 286, Bd. VI S. 253.
Schmid, Biographieen Bd. II S. 359—411.
Baur, Lebensgesch Bd. III S. 494.
Nekrologe der vornehmst. deutsch. Dicht. Bd. I S. 278—321.
Meister, Charaktere d. deutsch Dicht. Bd. I S. 336.
Journal von und für Deutschl. Stück XII S. 1022.
Scherer, Gesch. d. d. Litteratur S. 374.

**) Dieselbe wurde später von zwei englischen Aerzten, welche eine nicht unbedeutende Praxis hatten, bekleidet. Vgl. Eschenburg IV 12

***) Band IV Seite 16.

habe. Lessing trug in seine Kollektaneen*) die Bemerkung ein: „Hagedorn starb an der Wassersucht, die er sich allerdings durch sein unmäßiges Trinken zugezogen hatte.“ Das findet Eschenburg von Lessing etwas zu stark ausgedrückt. Ob wirklich das Uebermaß des Weingenusses unseres Dichters tödtliche Krankheit veranlaßt habe, darüber zu entscheiden steht uns nicht an. Zur Behauptung, dies sei nicht der Fall gewesen, genügt es aber keinesfalls sich darauf zu berufen, daß Hagedorn in seinen Gedichten das Maßhalten preise. Ein Dichter wird nicht immer nach den Grundsätzen leben, die er empfiehlt; wir loben oft was wir nicht besitzen und schmerzlich entbehren. Es kann aber auch sein, daß jemand mehr trinkt als ihm gut ist und doch nicht mehr als er verträgt. Auch eine Zechlust, die sich in den ästhetischen Schranken hält, vermag die Gesundheit zu untergraben. In seinen Trinkliedern preist Hagedorn nur die feineren geselligen Freuden, die der Weingenuß mit sich führt und läßt sich nie vom dithyrambischen Taumel über das Maß des poetisch Schönen hinausreißen. Lediglich als Jenenser Student hat er ein tolles Weinlied gesungen. Ferner müssen wir zugeben, daß unser Dichter es mit der strengen Sittlichkeit im Verkehr mit dem weiblichen Geschlecht**) nicht gar zu genau genommen habe. Er scheint überhaupt von den Frauen keine sehr hohe Meinung gehabt zu haben. Dieses Geschlecht war ihm eben überall nur das schöne, liebliche, anmuthige, mit dem zu scherzen seine Wonne war, das ihm die irdischen Freuden versüßte, seiner Phantasie reizvolle Bilder zuführte. Er war viel zu sehr Gesinnungsgenosse des Horaz, als daß er sich ernsten Gedanken über die moralische Würde der Frauen hätte hingeben mögen.

---

*) Bd. I S. 325. Vgl. auch die Hagedorn betreffenden Briefe in Helbig's Buch über Liscow.

**) Vgl. Liscow, von Helbig.

Wenn er sich wohl in Briefen an seinen Bruder über seine Mutter mit Worten der wärmsten Liebe und Verehrung äußert, so entwirft er doch in den Erzählungen nur einmal ein Charakterbild edler Weiblichkeit, in jener Sylvia und zeigt nur an ganz vereinzelten Stellen, daß ihm eine Ahnung von der Tiefe des echten weiblichen Gemüthes aufgegangen. Es lag dies vielleicht zum Theil daran, daß seine Frau, eines englischen Schneiders Tochter, die wohl einen korrekten Brief zu schreiben wußte, aber der höheren Herzens- und Geistesbildung entbehrte, ihm kein Verständniß entgegen brachte, wenngleich sie ihm nach seinem eigenen Geständniß eine treue Pflegerin zur Zeit seiner Krankheit war. Ferner aber mochte er zur Zeit des wüsten Studentenlebens zu Jena und später in den lockeren Hofkreisen Englands die Frauen nicht gerade von der besten Seite haben kennen lernen. Gewiß aber boten ihm die Hamburgerinnen seiner Zeit kein gutes Beispiel. Denn sie waren zum Theil von einer urwüchsigen Derbheit, die den ästhetisch gebildeten Mann verletzen mußte, zum Theil aber durch die französische Bildung, die über Leipzig herüberzog, so überfeinert, daß die edleren Regungen des Herzens unter Compliment und Phrase verschwanden. Selbst wenn der Verkehr mit wahrhaft edlen Frauen des Dichters innerstes Gefühl entzündet hätte, so würde doch solche seelische Erwärmung seine Poesie kaum haben vertiefen können. Denn der echte lyrische Ausdruck für individuelles Gefühl war der deutschen Dichtung noch nicht aufgegangen. Nur bei Haller und Günther klingt er von fern herauf. Alle anderen Dichter standen unter dem Bann der Tradition und schilderten die Frauen und ihre Beziehungen zu denselben in typischer Weise, wie es durch das ganze siebzehnte Jahrhundert Brauch war. Allem dem zufolge stellt Hagedorn oft in äußerst feiner Weise die holde Anmuth, den bezaubernden Liebreiz der Frauen dar und ver-

folgt sie gleichwohl an zahllosen Stellen in den Fabeln und Erzählungen mit scharfer Satire. Er schildert sie als oberflächlich, eitel, schwatzhaft, kokett, klatschsüchtig, lüstern, verleumderisch, egoistisch, heuchlerisch und falsch.

Mag unser Hagedorn in sittlicher Beziehung Ausschreitungen gemacht haben, so steht uns ein Urtheil hierüber nicht zu, da wir die veranlassenden Verhältnisse nicht kennen. Er ist gewiß in dieser Beziehung, seinem Vorbild Horaz folgend, leichtfertig, aber nicht maßlos gewesen. Doch hat er solche Dinge seiner Poesie durchaus fern gehalten, was für die Entwickelung des poetischen Geschmackes in Deutschland von sehr bedeutender Wichtigkeit war und wofür wir ihm nie genug danken können. Hagedorn ist der erste Dichter des 18. Jahrhunderts, dem es klar geworden, daß das physisch Berechtigte nicht ästhetisch berechtigt sei, daß der Dichter niemals etwas an sich Unschönes, welches nur als die Schlußwirkung seelischer Affekte das Gebiet der Poesie betreten soll, vermittelst der Reize anmuthiger Verse als schön darstellen dürfe. Von Brockes, Drollinger und Haller sprechen wir hier nicht, da sie auf einem anderen Gebiet als Hagedorn dichteten. Wir wollen sagen, daß der letztere in seinen Erzählungen sinnlich und schlüpfrig sein kann, wenn seine Satire solches verlangt, wenn er z. B. die bösen Folgen der Heirath eines alten Mannes mit einem jungen Mädchen oder die Schlauheit eines ehebrecherischen Weibes darstellt. In solchem Falle liegt auch das Schlüpfrige ursprünglich im Stoff, nicht in der Darstellung des Dichters. Unserem Hagedorn ist die Darstellung sinnlicher Zustände nirgends Selbstzweck, er ist niemals frivol oder gemein. Er ist neben Haller der erste, der sich von der Gewohnheit unserer Dichter in zahllosen Hochzeitsgedichten meist sehr niedrigen Inhalts die poetische Zweideutigkeit und Zote auszubilden und somit den Geschmack systematisch zu verderben, vollständig befreite. In diesen Bei-

lager-Poesien hielt sich der Schwulst eines Hoffmann am längsten. Unter den Poesieen des letzteren, welche Neukirch herausgab, konnte noch ein seitenlanges Gedicht über den weiblichen Schooß Platz finden. Nachdem aber Hagedorn in jene Sammlung niedersächsischer Poesie seine Beiträge geliefert hatte, nahmen die Hochzeitsgedichte in diesem Buche einen maßvolleren Inhalt an und erschienen in geringerer Zahl. So hat unser Dichter auch in dieser Beziehung den Ungeschmack des Schwulstes durch sein edleres Beispiel gebrochen. Von der Roheit Günther's, dessen Poesie er schon als Student kennen lernte, wie auch später von der Nacktheit eines Rost, fühlte er sich gleichmäßig abgestoßen, ebenso wie ihm, hätte er länger gelebt, die Gemeinheiten eines Bürger und Wieland würden Ekel erregt haben.

Je weniger sich unser Dichter tieferer Liebe zu einem weiblichen Wesen fähig zeigt, desto weiter und froher öffnet er, wie wir sehen werden, sein Herz der Freundschaft zu wackren Männern. Aber wie er mit dem Ernst des Sittenrichters die Frauen ihrer bösen und kleinlichen Eigenschaften wegen geißelt, so auch entblößt er mit scharfer Satire die Fehler und Laster der Männer. Er eifert gegen die Zeloten und Mucker, stellt die Verleumder und Schmeichler an den Pranger, macht die hochmüthigen Scribenten und die stutzerhaften Jünglinge Hamburgs lächerlich und hält den unmäßigen Fressern und Säufern ihre unheilbare Krankheit in satirisch-komischen Beispielen vor Augen. Resewitz sagt im 263. Literatur-Brief mit Recht von Hagedorn, seine Satire sei selten scherzend, sondern dreist, ohne doch bitter zu sein. Die Freiheit, die er selbst so hoch geschätzt habe, drücke sich auch seinen Fabeln ein. Mit der gesetzten Miene eines Mannes, der das, was mißfällig sei, bei seinem Namen nenne, sage er auch von geehrten Lastern ohne Rückhalt und mit Ernst seine Meinung. Wie maßvoll klug und doch kühn und auf-

richtig sich unser Dichter in der langjährigen literarischen Fehde zwischen den Schweizern und Leipzigern benommen, welch edelmüthiges hilfbereites Herz er so oft in seinem Leben gezeigt habe, darüber ausführlich zu sprechen, verbietet uns der Zweck der gestellten Aufgabe. Hagedorn war kein großer gewaltiger Charakter, für den ein Jüngling sich begeistern könnte, aber er war ein wackerer, edler Mann, dem Frivolität und Lüge verhaßt waren, der Freiheit und Wahrheit als das Höchste schätzte, der nach strengen Grundsätzen ein heiteres Leben führte, dem die Besten der Nation, Haller und Klopstock, bis an sein Ende treue Freundschaft hielten; er war ein Mann, den man von Herzen lieben muß, sobald man ihn näher kennen gelernt, dessen Freundschaft jedem Gesinnungstüchtigen nur als ein höchst begehrenswerthes Gut erscheinen kann.

Wir haben eben gesehen, wie Hagedorn überall in den Fabeln satirische Streiflichter auf die Laster und Verkehrtheiten seiner Zeit, seiner Heimath fallen läßt. Hierdurch ist es ihm gelungen, seine Dichtung, deren Stoff und poetische Form er zumeist von Schriftstellern fremder Nation und oft längst vergangener Zeit entlehnt, in direkte Beziehung auf seine Zeit und seine engere Heimath zu setzen. Darin erkennen wir einen bedeutsamen Grund für die Volksthümlichlichkeit unseres Dichters. Bei der Betrachtung dieses Punktes kehren wir zu der Vergleichung Hagedorn's mit Lafontaine zurück. Nicht nur in solchen satirischen Seitenhieben setzt Hagedorn die Dichtung des Ausländers in näheren Bezug auf seine Zeit und sein Volk, sondern auch durch Einschiebung sehr verschiedenartiger Züge, die bei seinen Landsleuten besonderes Verständniß finden und Gefallen erregen mußten. Wenn der Franzose seine Fabeln mit Ausdrücken übertriebener Schmeichelei dem Fontenelle, der Mad. de la Sabière, dem Duc de Vendôme zueignet, so widmet Hagedorn dieselben mit

maßvollen Worten aufrichtigen Lobes und warmer Freundschaft den Liscow, Zimmermann und Behrmann, Männern, die in literarischen und gesellschaftlichen Kreisen Hamburgs wohl bekannt waren. Ruft am Schluß der Fabel von der Fledermaus der Mann, der seine Fahne nach dem Winde hängt, bei Lafontaine: „vive le roi! vive la ligue!" so läßt ihn Hagedorn sagen: „Es lebe Wolf! es lebe Lange!" Erzählt Lafontaine in der Geschichte von Philemon und Baucis „mille logis y sont, un seul ne s'ouvre aux dieux!" so läßt unser Dichter die verkleideten Götter vergeblich an das Schloßthor eines stolzen Dynasten pochen und widmet dessen Tyrannei als echter Patriot und Bürger der freien Stadt Hamburg empörte Worte. In Lafontaine's Erzählung vom Falken treibt Friederich seiner geliebten Sylvia zu Ehren einen solchen Aufwand, daß er bald sein ganzes Vermögen verschwendet. Hagedorn giebt dem thörichten Liebhaber außerdem einen jüdischen Verwalter Namens Anselmo, der ihn um bedeutende Summen betrügt. Welches Verständniß mußte solch ein Zug gerade in dem toleranten Hamburg finden, wo man den Juden größere Freiheiten zugestanden hatte, als irgendwo anders, bis dieselben durch vielfache Betrügereien übel dafür lohnten, so daß man sie durch ein Gesetz von der Börse ausschloß! Wenn sich in derselben Erzählung der Franzose in witziger Satire gegen die langen prunkenden Titel wendet, so läßt Hagedorn diese Stelle fort, denn in der freien Stadt gab man gar wenig auf das Titelwesen. Doch heißt ihn eine Erfahrung, die er wohl oft in dem großen Fremdenverkehr der Seestadt gemacht hat, hinzufügen, daß manches Bürgerkind als „Herr Graf" reise, dafür wohl gehorsamst bedient werde, aber auch besser zahlen müsse. Ferner läßt Hagedorn die Klage des französischen Schusters, daß ihm die vielen Feiertage den Verdienst hinderten, fort, da man in dem protestantischen Hamburg, wo das Volk dem

Versuch des kaiserlichen Gesandten, eine katholische Kirche zu bauen, in offener Empörung entgegentrat, außer den großen Festen nur seinen Sonntag feierte. Daß übrigens Hagedorn, wenn er seinen munteren Johann einen Seifensieder sein läßt, das savetier des Lafontaine mit savonnier verwechselt habe, ist nicht anzunehmen; denn der Umstand, daß auch Burkard Waldis dieselbe Geschichte von einem „Schuster" erzählt, hätte unsern sprachkundigen Dichter gewiß auf seinen Irrthum aufmerksam gemacht. Wahrscheinlich suchte er auch hier den Bezug auf seine Heimath. Vielleicht auch vertrug es sich nicht mit seinem Streben nach sachlicher Korrektheit, daß ein Schuster, der mit gebogenem Rücken und gedrückter Brust über seiner Arbeit sitzt, so hell und laut singen sollte. Züge der erwähnten Art könnten wir noch sehr viele anführen; z. B. daß der Dichter in der Fabel vom Pferde und Wolf die Roßkrankheiten, die damals eine Plage des ganzen hamburgischen Gebietes waren und in Folge dessen das tägliche Stadtgespräch, mit Namen herzählt, oder daß er an anderer Stelle für die französischen Hundenamen Brisaut, Miraut und Rustant die echt norddeutschen Söllmann, Gesellmann und Waldgesell setzt. Ferner zeichnen viele seiner Naturschilderungen in sehr charakteristischer Weise das Bild der norddeutschen Landschaft, und die dem Sieur Vergier nachgebildete Erzählung vom „Blumenkranz" verlegt er dorthin:

„— wo die Alster sich in engen Ufern krümmt
Und rauschend ihren Lauf durch Busch und Wiesen nimmt,
Wo deutsche Treue sich dem deutschen Handschlag findet,
Des Landmanns froher Fleiß für sich die Garben bindet,
Und alte Freiheit noch den angeerbten Hut
Frisch in die Augen drückt, und unbefehdet ruht."

Wenn alle die erwähnten Züge wesentlich dazu beitrugen, die „Fabeln und Erzählungen" in Hamburg populär zu machen, so wurden dieselben wegen anderer volksthümlicher

Besonderheiten auch im weiteren Deutschland schnell bekannt und beliebt. Hagedorn's Verweilen auf der Schilderung idyllischer Zustände zeigt uns wohl den Hamburger, der gern aus dem Lärm und Staub der Handelsstadt in die frische Luft und ländliche Ruhe von Harvstehude hinauswandert. Doch kam hiermit der Dichter dem Geschmacke des deutschen Volkes überhaupt entgegen, in dessen Natur die Freude an idyllischen Zuständen, die ja in der Schäferpoesie des vergangenen Jahrhunderts und in den Naturgedichten des Brockes so vielfach zum Ausdruck gekommen war, tief begründet lag. Und wenn ferner Hagedorn's Neigung zum humoristisch-satirischen Sittenbilde, wie wir schon oben bemerkten, wiederum in Verhältnissen der Hamburgischen Gesellschaft wurzelte, so entsprach doch diese Neigung der Gemüthsart des Norddeutschen überhaupt und fand gar bald vollauf ihr Genüge in der Litteratur des ganzen nördlichen und mittleren Deutschlands.

Trugen alle diese Züge dazu bei, die Fabeln Hagedorn's zum größten Theil populär zu machen, so wirkte noch weit mehr die bequeme, fast sangbare volksthümliche Form, in welche er vielfach seine Erzählungen kleidete, darauf ein. Wir haben darüber an früherer Stelle gesprochen. Es sei hier nur noch erwähnt, daß Hagedorn auch darin, daß er seinen Fabeln, im Gegensatz zu Lafontaine und dessen früheren Uebersetzern, vielfach eine strophische Form gab, sich von der poetischen Gewohnheit seiner Heimath bestimmen ließ oder derselben Rechnung trug. Denn fast nur in Hamburg pflegte und liebte man noch das Volkslied, das sich doch stets in strophisch abgetheilten Versen leicht, frei und fröhlich bewegt.*)

Selbst eine gewisse Trivialität konnte dazu beitragen, daß Hagedorn's Erzählungen auch in niederen Kreisen bekannt und beliebt wurden. Man höre:

*) Ueber das Hamburgische Volkslied vergl. die erste Scene des Lustspiels der „Bookesbeutel".

„Reinecke verwirrte sich
In die ihm gelegten Stricke,
Und, wiewohl er selbst entwich,
Ließ er doch den Schwanz zurücke.“

Die Fabel von den Dieben und dem Esel beginnt:

„Zweene Räuber zankten sich
Des gestohl’nen Esels wegen.“

Ob Hagedorn die Trivialität beabsichtigt, um eine komische Wirkung zu erzielen, wollen wir nicht entscheiden. Doch spricht gegen eine solche Absicht unsere Beobachtung, daß der Dichter nur dann trivial wird, wenn er trochäische Verse verwendet, die sich den Gesetzen der deutschen Sprache nicht so gefällig fügen, wie die iambischen.

Wie dem auch sein mag — es steht fest, daß durch das ganze siebzehnte Jahrhundert und die erste Hälfte des achtzehnten bis auf Gellert hin kein deutscher Dichter sich in Stoff und Form seiner Poesie in dem Maße an das ganze Volk wandte wie Hagedorn. Nur dadurch ward seine Popularität beeinträchtigt, daß Gellert kurze Zeit später alle die volksthümlichen Züge, die Hagedorn der Dichtung zugeführt hatte, mit Beharrlichkeit und großem Geschick pflegte und weiter ausbildete. Jener also erntete auf bequeme Weise und in vollem Maße die Frucht, deren Samen dieser gesät hatte und machte dessen Fleiß und Mühe, welche ihm erst den Boden hatte bereiten müssen, auf lange Zeit vergessen.

Eine Parallele zwischen Hagedorn und den zahlreichen andern französischen, englischen, italienischen, deutschen, griechischen und lateinischen Autoren, aus deren Schriften er geschöpft hat, würde uns alle die Züge, die er mit Lafontaine gemein hat oder die ihn wesentlich von diesem unterscheiden, wiederum nahe bringen. Um daher Breite der Darstellung

und störende Wiederholung zu vermeiden, wollen wir unsern Dichter mit den vorzüglichsten jener andern Vorbildern nur insofern vergleichen, als er wesentliche Besonderheiten derselben, die sich bei Lafontaine nicht finden, in seine Darstellung übernommen oder aus ihr fern gehalten hat. Sämmtliche Quellen zu vergleichen war uns nicht möglich, da uns eine große Zahl derselben, besonders der französischen, unzugänglich blieb. Zudem würde hier die Durchführung des Prinzips der Vollständigkeit eine unfruchtbare Arbeit sein. Denn wir haben wiederholt gefunden, daß Hagedorn Schriftsteller citirt, denen er nicht das Mindeste verdankt, die nur einmal denselben Stoff wie er behandelt haben. Man könnte fast denken, auch diese Gewohnheit hinge bei ihm mit der bekannten Korrektheit zusammen, die sich hier bis auf litterarhistorische Bemerkungen ausdehne. Uebrigens sind viele der von Hagedorn citirten Autoren Geister so unbedeutender Art, daß sie ihm unmöglich charakteristische Züge darzubieten hatten. Wir werden dieselben so wie ihre Werke nur mit Namen anführen. Lediglich die Werke derjenigen Dichter, die eine Stellung in der Litteraturgeschichte beanspruchen dürfen, sollen hier des Näheren verglichen werden.

Hagedorn's übrige französische Quellen.

Die übrigen sehr zahlreichen französischen Quellen Hagedorn's lassen sich in vier Gruppen abtheilen.

Unter die erste dieser Gruppen gehören die französischen Fabeldichter außer Lafontaine und Lamotte. Doch müssen wir imvoraus bemerken, daß Hagedorn von denselben nur Stoffe und Erfindungen, aber keine wesentlichen Eigenthümlichkeiten der poetischen Darstellung übernommen hat. Hervorstechende Besonderheiten finden sich in diesen Fabeln überhaupt fast gar nicht, da dieselben mehr oder weniger in Stoff und Form den Fabeln der Griechen und Römer nachgebildet sind,

selten neue Erfindungen bringen und, wo sie aus der knappen Fassung des Aesopus heraustreten, sich an die Darstellungsweise des Lafontaine anlehnen. Vier Fabeln Hagedorn's, bei welchen er auf Launay's Recueil des Fables*) verweist, zeichnen sich durch moralischen Ernst des Stoffes aus und durch kräftige Darstellung, welche zwar öfters zu sehr in die Breite geht, sich aber, im Gegensatz zu dem so vielfach abschweifenden Lafontaine, streng an den Gegenstand hält. Le Brun's Fabeln beweisen, daß ihr Verfasser sich zeitlebens mit dem Epigramm beschäftigt habe. Zwar verflüchtigt Hagedorn in zwei Stücken, die er dem le Brun**) nachbildet, das epigrammatische Element durch die größere Breite seiner übrigens geschmackvollen Darstellung, die dritte aber gibt er in nur zwei Zeilen wieder, so daß sie auch äußerlich sich sofort als Epigramm kennzeichnet:

„Ein Marder fraß den Auerhahn;
Den Marder würgt ein Fuchs; den Fuchs des Wolfes Zahn."

Diese kurze epische Darstellung des Gedankens vom Recht des Stärkeren hat einen neueren Dichter zu der drastischen Fabel „Die Stufenleiter" angeregt, welche jede Strophe mit dem Refrain schließen läßt: „Du bist mein! denn ich bin groß und Du bist klein!" Die Fabel vom Fischer und dem Schatz hat ihren Ursprung in einem Epigramm des Carphyllides, ist aber von Hagedorn aus einer französischen Sammlung ungenannter Autoren genommen.***) Sie zeichnet

---

*) Eschb. II 11. 16. 159. 183. 187.

**) Antoine Louis Lebrun, geb. zu Paris 1680, † 1743. Epigrammes d'Owen, traduites en vers français 1709. Pensées diverses ou épigrammes 1710. Epigrammes, madrigaux et chansons. Paris 1714. Fables. Par. 1722. — Eschenb. II 42. 59. 69. 209,

***) Fables nouvelles de M. D. D. L. P. D. C. Par. 1844. — Eschb. II 195.

sich nur durch kurze Fassung und religiöse Tendenz aus. Ferner verweist Hagedorn auf zwei Fabeln von David Henri Richer*). Die erste derselben, „der Rabe und der Fuchs", kannte er aber bereits in der Darstellung, die ihr Lafontaine und Phädrus gegeben hatten. Von der zweiten nimmt er nur Richer's originelle Erfindung herüber. Aus einer Fabel des du Ruisseau hat unser Dichter das schöne allegorische Beispiel von dem verstockten Sünder gebildet, dessen in Bosheit verhärtetes Herz selbst der Anblick eines schrecklichen Todes nicht zu erweichen vermag, und eine „allegorische Fabel der Mademoiselle Bernard"**), die er seinem Citat zufolge in Mervesin's***) Abrégé de la Poësie Françoise fand, gab ihm den Stoff zu dem elegisch gefärbten Gedicht von der Einbildung und dem Glück. Es scheint als habe er von du Ruisseau und der Mademoiselle Bernard eben nur das streng Allegorische, das ihm sonst fern steht, übernommen. Ferner hat Hagedorn einige französische Bearbeitungen der äsopischen Fabeln benutzt. Was er denselben entlehnt hat, werden wir später besprechen, wenn wir sein Verhältniß zu den griechischen und lateinischen Fabeldichtern betrachten müssen. Nur die Titel dieser Werke geben wir hier in der Anmerkung an.†) Aus der französischen Uebersetzung der orien-

*) David Henri Richer, geb. zu Longueil 1685, † 1748. Fables Par. 1729. — Eschb. II 167. 191.

**) Catherine Bernard, geb. zu Rouen 1662, † zu Paris 1712, eine Verwandte von Corneille, schrieb Trauerspiele, Lustspiele, Romane, kleine Erzählungen in Versen und Madrigale.

***) Mervesin veröffentlichte die erste umfassende histoire de la poësie française Par. 1706.

†) Les Fables D'Esope Phrygien avec celles de Philelphe. Par Mr. de Bellegarde. A Amsterdam. MDCCXXXVI. (Ausgabe in kl. 8 mit schlechten kl. Kupfern und schlechtem Papier.) — Eschb. II 26. 63. 66. — Les fables d'Esope et de plusieurs autres excellens Mythologistes, accompagnées du sens moral et des réflexions, de monsieur

talischen Erzählungen und Fabeln des Bidpaï und Lokmann*), von dem Türken Ali Tchelbi-Ben-Salch verfertigt, entlehnte Hagedorn die Geschichte von dem rachsüchtigen Löwen, den der schlaue Hase betrügt. Wenn er dieselbe nun freilich in wohlgefügten Alexandrinern mit sichtlicher Freude an der hübschen Erfindung behaglich nacherzählt, so läßt ihn doch sein guter Geschmack die Breite des Vorbildes meiden, welches sich mit türkischer Schwatzhaftigkeit über zehn Seiten hindehnt.

Die zweite Gruppe der französischen Werke, aus welchen Hagedorn geschöpft hat, wird gebildet von einer Anzahl Erzählungen und Novellen, theils poetischer, theils prosaischer Form.

Dem Beispiele Lafontaine's, unmoralische schlüpfrige schmutzige Geschichten in eleganter reizvoller Darstellung, fließendem wohllautendem Vers zu erzählen, waren viele seiner Landsleute mit mehr oder weniger Geschick nachgefolgt. Einige, und leider die begabtesten, hatten sich in einen so ekelhaften Pfuhl der widerwärtigsten Gemeinheit mit nicht geringem Behagen versenkt, daß selbst ihr gewiß nicht sehr empfindsamer Lehrmeister, wenn anders er noch gelebt hätte, solche entartete Schüler mit der Ruthe würde gezüchtigt haben. Zu dieser Sorte von Poeten gehört der Abbé Grécourt, der mit dem Maréchal d'Estrées und dem Herzog von Aiguillon ein wüstes Leben führte, sich aber nie zur Herausgabe seiner Gedichte entschließen mochte, da er fürchtete, die Welt werde die übelriechende Kost, die er darbiete, nicht vertragen können. Aber man fand im Gegentheil an denselben, die nach des

---

le Chevalier Lestrange. Traduites de l'Anglais etc. A Amsterdam MDCCXIV. (Prächtige Ausgabe in Quart mit vielen Kupfern, enthaltend 111 äsop. Fabeln. Das engl. Orig. z. Lond. 1694. — Eschb. II 24. 33. 41. 66.

*) Les contes et fables indiennes de Bidpai et de Lokmann. Traduites d'Ali-Tchelbi-Ben-Salch, auteur turc. Oeuvre posthume. Par M. Galland. A Paris MDCCXXIV. — Eschb. II 189.

Verfassers Tode anonym zu Genf herausgegeben wurden, so großen Geschmack, daß schon ein Jahr später die Oeuvres de Jean Baptiste Joseph Willaret de Grécourt zu Paris ans Licht treten konnten.*) Es war ein Glück für unsere Litteratur, daß Hagedorn im Gegensatz zu den Günther, Stoppe und andern niemals am Schmutz ein Behagen fand. Wo in seinen Erzählungen die Sinnenliebe zur Darstellung kommt, da hebt der Dichter den an sich unschönen Stoff durch feinen Humor, der doch jedem Gegenstand das Abstoßende zu nehmen vermag, durch scherzende und doch scharf treffende Satire, die uns auf des Verfassers Moralität zurückschließen läßt, in eine ästhetische Sphäre; sodaß auch hier Hagedorn als Muster des besseren Geschmacks Geltung finden mußte. Den „übelriechenden, witzlosen" Spaß von Aurelius und Beelzebub, das Spielen mit den diskretesten Verhältnissen in der Erzählung von Paulus Purganti und Agnese, welches sich übrigens aus der satirischen Absicht rechtfertigen läßt, möge man dem noch unentwickelten Geschmack und dem heißen Blute des vierundzwanzigjährigen Jünglings, der erst vor Kurzem dem wilden Studentenleben zu Jena entronnen war, verzeihen. Es ist nur zu beklagen, daß Wieland in seinen schamlosesten Stücken an die letztgenannte Erzählung Hagedorns fast unmittelbar anzuknüpfen scheint.

Seinem bessern Geschmack folgend hat unser Dichter uns von der Gemeinheit Grécourt's, die in dessen satirischer Parodie vom „Bullen" gipfelt, nichts zugeführt, im Gegentheil demselben seine zarteste Erfindung in guten iambischen Versen nacherzählt; jene Erfindung, welche uns die edelste Seite des Menschen, der sich willig für ein geliebtes Wesen

---

*) J. B. J. W. de Grécourt, geb. zu Tours 1684. † 1743. Poësies diverses par G—. Genève 1746. Oeuvres Pr. 1747. Amst. 1759. Luxb. 1764. Pr. 1780. 96. Auserles. Wk. deutsch. Brl. 1796. Eschb. II 72. 193. 202.

opfert, in dem schönen Bilde von dem Taubenpärchen vor Augen stellt, das „Hals an Hals" in den Fängen des Falken stirbt. Eine zweite Erzählung, welche Hagedorn dem Grécourt nachbildet und hiermit besonders deutlich die Darstellungsweise Wieland's vorbereitet, ist schon ganz anderer Art. Wir meinen die Geschichte von dem Pabst und seinem Hänfling, deren französischen Verfasser unser Dichter im Texte seiner Erzählung namentlich anführt, damit nicht etwa auf ihn selbst der Verdacht falle, dieselbe erfunden zu haben. Das Wesentliche dieses Gedichtes ist die drollige Satire auf die Neugierde des schönen Geschlechtes. Doch enthält dasselbe zahlreiche gemeine Andeutungen auf intimere Beziehungen der Nonnen zu dem Pabste und ihren Beichtigern, welche Hagedorn mildert und in feinere Form faßt. Als der Generalcontroleur der Finanzen, Law, dem geistvollen, aber äußerst trägen Wollüstling Grécourt eine einflußreiche Stellung antrug, wies dieser ihn ab mit der Erzählung „le solitaire et la fortune", die nicht nur sein vorzüglichstes Gedicht, sondern eines der anmuthigsten der französischen Litteratur überhaupt ist. In der Bearbeitung Hagedorn's verliert dasselbe freilich viel von seinem Reiz. Dieser fand das Gedicht in einer kleinen Anthologie*), welche zumeist poetische Erzählungen von dem gleichfalls öfters schmutzigen, aber äußerst gewandten und eleganten Sieur Vergier enthält. Die Nachbildungen zweier Stücke Vergier's, sowie jenes Gedichtes von Grécourt sind für unseren Dichter deshalb charakteristisch, weil er hier der epikureischen Denkungsweise, die an den Freuden der Welt ein solches Genüge findet, daß sie kaum den Gedanken an ein Jenseits aufkommen läßt, ihren klarsten und schönsten Ausdruck verleiht. Hier übertrifft er sein

*) Contes, Nouvelles et Poësies Diverses du Sieur Vergier (geb. zu Lyon 1655, † 1720) et de quelques Auteurs Anonymes. 3 Tomes. A Rouen. MDCCXLIII. Eschb. II. 111. 113.

Vorbild, indem er uns in der Anekdote von dem Stieglitz und dem Sperling ein reizendes Gedicht von kurzzeiligen sangbaren Strophen schenkt, welches durch schmeichelnden Wohllaut der Sprache, entzückende Schalkhaftigkeit und köstliche Laune der Darstellung über die knappe Erzählung Vergier's weit hinaus geht. Nur der feine sinnliche Reiz der Darstellung gelingt diesem weit besser als unserm Hagedorn, wenn er z. B. im „Blumenkranz" die Schönheit der Nymphe, die der Deutsche eine schöne Hamburgerin sein läßt, bis in die Einzelheiten des lieblich gestalteten Körpers anschaulich schildert. Noch einem dritten dieser frivolen Erzähler, Bernard de la Monnoye*), der auch beliebte Volkslieder gedichtet, hat Hagedorn zwei seiner Stücke nachgebildet. Wir müßten dieselben eigentlich ihrer epigrammatischen Fassung wegen zu der später zu erwähnenden Gruppe französischer Quellen ziehen. Es ist charakteristisch für unseren Dichter, daß er auch dem Monnoye keine seiner schlüpfrigen Erzählungen entlehnt, sondern nur zwei aus den Facetiae des Hirocles stammende Anekdoten mit lehrhaft-satirischer Tendenz. Eine derselben, „der Schwimmer", nennt der Franzose selbst „une naïveté". Von dessen Darstellung nimmt Hagedorn nur die epigrammatische Kürze herüber. Doch ist es auffällig, daß er, der so oft den Alexandriner Lafontaine's in kurzzeilige Strophen verwandelt, hier an Stelle der kürzeren iambischen Zeilen, welche Monnoye anwendet, nun seinerseits Alexandriner setzt. Von seiner Erzählung Adelheid und Heinrich, deren ersten Theil er dem du Cerceau**), — der-

---

*) Poësies de M. de la Monnoye (geb. zu Dijon 1641, † 1728) de l'Académie Française, avec son éloge, publiées p. M. de S . . . A la Haye 1716. — Eschb. II 87. 88.

**) Du Cerceau, Poësies. Nouv. édit. Par. 1785. Oeuvres 1828. Hagedorn citirt poësies diverses, die ich nirgends verzeichnet finde. — Eschb. II 215.

selbe hat zahlreiche wenig bedeutende Lustspiele verfaßt — in reinen Versen und reizvoller Darstellung nacherzählt, reden wir später. Wir haben hier noch einige Sammelwerke von Novellen meist prosaischer Form, welche in näherer oder entfernterer Beziehung zu dem großen Novellenschatz des Mittelalters stehen, zu erwähnen. In dreien derselben wird die schmutzige Geschichte von Aurelius und Beelzebub erzählt und vermuthlich lebendiger und witziger als in der wenig geschmackvollen Abfassung Hagedorn's*). Diese Sammlungen sind betitelt „Pièces échappées du feu", „Les solitaires en belle humeur" und „Moyen de parvenir", die letztere, aus welcher später d'Ouville die Stoffe zu seinen schmutzigen Historien schöpft, von Verville verfaßt. Sie waren uns nicht zugänglich. Die Art und Weise, wie Hagedorn ferner einige andere französische Werke**) citirt, zeigt uns deutlich, daß er aus denselben nur Stoffe zu einzelnen seiner Erzählungen geschöpft hat, oft nicht einmal den ganzen Stoff, sondern, falls er denselben schon in anderen Werken gefunden hatte, einzelne wohl meist unwesentliche Züge der Begebenheit. Könnten wir das Verhältniß unseres Dichters zu den letztgenannten Quellen eingehend untersuchen, so würden uns vermuthlich wiederum viele Beobachtungen aufgehen, die wir bereits bei dem Vergleich zwischen ihm und Lafontaine gemacht haben: daß er nachlässig ist in der Behandlung des epischen Details, äußerst sorgsam und korrekt bei der Anwendung von Materien und bei dem Entwerfen von Charakterbildern; daß er überall die Dichtung in Bezug auf seine Zeit zu setzen sucht und dergleichen mehr. Wo er immer aus diesen Quellen schöpft — seine Darstellungsweise ist hier im Großen und Ganzen

*) Eschb. II 94.

**) Memnon, Histoire Orientale; Lesage, Diable Boiteux; Contes et Nouvelles de Bonaventure de Periers; Pitaval, Bibliothèque des Gens de Cour.

überall die des Fabeldichters oder des Novellisten Lafontaine, in dem Maße, wie wir es bei der Parallele zwischen beiden gefunden.

Auch auf einige französische Lustspiele verweist uns Hagedorn. Doch hat er die Erzählungen, zu welchen er diese anführt, ihrem Hauptinhalt nach aus andern Werken geschöpft. Zu seinem „Falken" citirt er ein gleichnamiges Lustspiel von François Delisle de la Drevetière*), welches dieser nebst zahlreichen anderen höchst witzigen Stücken für das théâtre italien verfaßte. Ferner verweist der Dichter zu seiner Erzählung von Ulysses und dessen Gefährten auf ein Lustspiel des théâtre de la foire, einer Sammlung meist opernartiger Stücke, die größtentheils den Märchen aus tausend und eine Nacht ihre Stoffe entlehnen und von d'Orneval, Piron, Lesage und anderen verfaßt sind. Die Idee zu dem reizenden Gedicht vom Stieglitz und Sperling, die er aus den Poesieen des Vergier nahm, fand Hagedorn im ersten Akt von Louis Fuzelier's**) Lustspiel „Momus fabuliste" wieder. Schließlich hat ihm ein Lustspiel des oben erwähnten de Launay, „la vérité fabuliste", das in dem nouveau théâtre français abgedruckt ist, den Stoff zu der kleinen lehrhaften Erzählung von dem Sultan und seinem Vezir Azem gegeben.

Zu der vierten Gruppe französischer Poeten, die Hagedorn benutzt, hätten uns von der erstgenannten her die epigrammatisch zugespitzten Fabeln des le Brun, von der zweiten aus die kurzgefaßten Erzählungen des Monnoye bequem herüberleiten können. Es handelt sich hier nämlich um eine Anzahl witziger Einfälle und spaßhafter Anekdoten, wie sie

---

*) Starb 1756. cf. Riccoboni, hist. du théât. ital. Par. 1728; deutsch v. Lessing 1755.

**) Louis Fuzelier, geb. zu Paris 1672, † 1752. Momus fabuliste, comédie. Par. 1749. (Hg. hat eine frühere Ausg. benutzt.)

sich in den Facetien des Poggio finden, die aber ihrer satirischen Tendenz und knappen Fassung zu Folge als Sinngedichte zu betrachten sind, unter welcher Bezeichnung sie auch Hagedorn öfters in seinen Citaten angibt. Eines dieser Stücke schöpft unser Dichter auch direkt aus einer Facetiensammlung, betitelt „Le chasse-ennuy ou l'honneste entretien des bonnes compagnies, par Louis Garon"*), welche, wie die Sammlungen von Tabarin, Flechelles, Charpentier beliebt und vielgelesen waren. Die Anekdote von dem badenden Buckligen nimmt er aus den Epigrammen des Kammerdieners Senecé**), an dessen Erzählung „la manière de filer le parfait amour" Voltaire zeigt, „qu'on peut très bien conter d'une autre manière que Lafontaine" nämlich „ohne Verletzung der Sitten". Die lettres nouvelles von Boursault***) gaben Hagedorn die satirische Anekdote von Melson, dem schlauen Dolmetscher. Ferner bildet er dem älteren Rousseau†) zwei seiner Epigramme nach, den le Brun, Malcrais de la Vigne, Pellisson je eines. Von diesen Poeten nimmt er keine Eigenthümlichkeiten der Darstellung, sondern eben nur die neue Gattung herüber, schwankhafte Anekdoten in Form und Zweck von Sinngedichten. Freilich hatten auch schon die deutschen Epigrammatisten des siebzehnten Jahrhunderts nicht gar selten ihren Sinngedichten Anekdoten zu Grunde gelegt, aber sie verweilten bei der poetischen Formung nicht auf Einzelheiten

*) Lyon 1628—31. — Eschb. II 119.

**) Antoine Bauderon de Senecé, geb. zu Macon 1643, † 1737. Nouvelles Satires et Epigrammes. Par. 1685. Oeuvres Par. 1805.

***) Boursault, geb. in der Bourgogne 1638, † zu Par. 1701. Geschätzter Dramatiker. Lettres nouvelles, accompagnées de fables, contes etc. Par. 1697. 1707.

†) Jean Baptiste Rousseau, geb. zu Par. 1670, † 1741. Oeuvres Lond. 1723. Brux. 1743. Par. 1753. Lond. 1757. Par. 1818. 1820. 1824. — Eschb. II 88. 132.

der Begebenheit. Ein anderes Sinngedicht schließlich, das nach Hagedorn's Citat in dem nouveau recueil des chansons steht und von Ferrand oder von du Fresny verfaßt ist, könnte man füglich eine epigrammatische Romanze nennen. Hagedorn hat dasselbe in den „Küssen" nach seiner eigenen Angabe in „Inhalt und Versart" nachgebildet. Man kann daran sehr wohl den Uebergang der Erzählung in das von Hagedorn in kleinen lyrischen Gedichten so fein nachgebildete echt französische Lied beobachten, welches an eine Begebenheit anknüpft, darüber scherzende Betrachtungen anstellt und in eine epigrammatische Spitze ausläuft. Noch mehr nähert sich dieser Form des Liedes das Gedicht von Doris, welches unser Dichter in fließende daktylische Strophen aus einem Sinngedichte des Regnier Desmarets*) umgegossen hat. Wir sehen also, daß auch hier unser Dichter, wie in den eigentlichen Fabeln und größeren Erzählungen so vielfach, von dem echt Epischen ablenkt.

Werfen wir einen Rückblick auf das Verhältniß unseres Dichters zu seinen zahlreichen französischen Quellen, so müssen wir wiederholen, daß er zunächst in den Fabeln fast überall die Darstellungsweise seines großen Vorbildes Lafontaine nachbildet. Von Lamotte hat er nur eine gewisse Trockenheit der Behandlung, aus der Fabelsammlung de Launay's strengere Tendenz und straffere Form, von le Brun epigrammatische Fassung herübergenommen, während ihm Madame Bernard und du Ruisseau allegorische Elemente darboten. In der Erzählung hat gleichfalls der geniale Lafontaine am stärksten auf Hagedorn eingewirkt. Doch mußten ihm Grécourt und Vergier einen Theil des feineren sinnlichen Reizes ihrer mit zahlreichen häßlichen Zweideutig-

*) Francois Seraphin Regnier Desmarets, geb. zu Par. 1632, † 1714 (schöpfte wie Hagd. aus allen alten und neuen Litteraturen) Poësies françaises Par. 1708. — Eschb. II 120.

keiten untermischten Darstellung, sowie Monnoye die knappe Fassung seiner naivetés zu Lehen geben, während ihm zahlreiche Novellen und mehrere Lustspiele nur Stoffe, oft nur einzelne sachliche Besonderheiten darboten. Schließlich hat er eine Anzahl kurzer schwankhafter Anekdoten in epigrammatischer Fassung und Absicht den Garon, Senecé, le Brun, Malcrais de la Vigne und Pellisson nachgebildet und uns zwei reizende satirische Romanzen geschenkt, welche gleichfalls aus französischen Sinngedichten geschöpft sind.

Hagedorn's englische und italienische Quellen.

Stehen die englischen Vorbilder Hagedorn's schon an Zahl weit zurück hinter den französischen, so haben sie auch viel weniger bedeutend auf seine Dichtungsweise eingewirkt. Die Form der englischen Erzählung ist dem fröhlichen Hamburgischen Weltbürger, der flott und behaglich zugleich lebt, zu straff und geschlossen, die auch hier vielfach eingestreuten satirischen Bemerkungen zu offen und derb, der Witz zu sarkastisch, die Zote zu deutlich. Solche nationalen Züge waren den englischen Dichtern dieses Zeitraumes, die sich im Großen und Ganzen die vielbewunderte Darstellungsweise der französischen Poeten angeeignet hatten, charakteristisch geblieben. Indem nun Hagedorn diese britischen Besonderheiten ausstößt oder abschwächt, leitet er die englische Erzählung vollends in die französische Form hinüber. Und so kommt es, daß er selbst da, wo er eine originale englische Erfindung nachbildet, uns dieselbe in der Darstellungsweise Lafontaine's vorführt.

John Gay*) ist der einzige englische Dichter, welcher originelle Fabeln verfaßt hat. Denn seine Zeitgenossen und

*) John Gay, geb. zu Barnstaple 1688, † 1732. Fables Ld. 1727—33. 1733—38 (zweiter Theil, politische Fbl.). 1753. 1773 und

Vorläufer Olgiby, Yalden, Gräfin Winchelsea und Lestrange übersetzten oder bearbeiteten nur den Aesop in wenig eigenartiger Weise, und die Fabeln seiner Nachfolger Edward Moore, Marryat, Richardson, Langhorn waren in Form und Inhalt mehr oder weniger unbedeutend und nicht selten recht geschmacklos.*) Der englische Nationalcharakter entsprach mehr der strengeren Form und dem moralischen Ernst der alten äsopischen Fabel, als dem bauschigen Gewande und der lachenden Miene, darin die moderne Fabel zu erscheinen pflegte. So enthielten denn auch die einzigen englischen Originalfabeln, die des Gay, obwohl sie in korrekter angenehmer Sprache, in fließendem wohllautendem Vers geschrieben sind, nicht entfernt den herzgewinnenden Humor, den sprudelnden Witz, die schmeichelnde Grazie der Lafontaine'schen. Mit diesen Eigenschaften des großen Franzosen versucht Hagedorn eine Fabel des Engländers, „the hare and many friends", in geistvoller Umdichtung auszustatten. Gay setzt der Erzählung folgende Einleitung voraus:

„Friendship like love, is but a name,
Unless to any you stint the flame.
The child, whom many fathers share,
Has seldom known a fathers care.
'T is thus in friendship; who depend
On many, rarely find a friend."

Den Inhalt dieser Einleitung verallgemeinert Hagedorn in der zweiten Strophe seines Gedichtes zu einer Satire auf

---

öfter. Deutsch von J. F. Palthen, Hamb. 1758. — Aesop's Fables with instructive morals (Erweiterung des Lestrange) Ld. 1757. Deutsch von Lessing 1759. Poems on several occasions, Ld. 1720. 25. 31. 75. 76. Glasgow 1751. — Eschb. II 43. 97.

*) Der letztgenannte läßt statt der Thiere oder Menschen Blumen und Früchte reden und handeln und zieht auf diese Weise die Fabel in das Gebiet sentimentaler Lyrik hinüber.

die Treulosigkeit in der Freundschaft überhaupt. „Den Anlaß schönster Hoffnung“ nannte er in der voraufgegangenen Strophe die Freundschaft. Welche Ironie, betrachtet man die nachfolgende Erzählung! In vier weiteren Strophen berichtet dann unser Dichter seiner bekannten Korrektheit gemäß Einzelheiten aus dem Leben des Hasen. Doch läßt er aus der Erzählung echt Lafontaine'sche Stacheln herausragen, wenn er den modernen Stutzern einen ironischen Seitenblick zuwirft oder das dummdreiste Sicherheitsgefühl des muntern Hänsels, der sich großen Hansen gleichdünkt, satirisch betont. Die Treulosigkeit der Thiere, wie sie Gay schildert, scheint unserm Hagedorn gar zu groß. Er mildert sie durch die Angabe, der Hase habe sich die Freundschaft seiner vierfüßigen Verwandten doch nur durch Bitten erschmeichelt. Auch dieser Zug entspricht dem Charakter des Franzosen, welcher alles Drastische, Unvermittelte möglichst meidet. So beginnt Hagedorn erst mit der siebten Strophe die eigentliche Erzählung. Gay läßt dieselbe sofort an jene kurze Einleitung anschließen. Hier übertrifft nun freilich der Engländer in Lebendigkeit und Plastik der Darstellung den Deutschen, dessen Schwäche im epischen Detail uns bereits bekannt ist, ganz bedeutend. Doch enthalten bei Hagedorn die Entschuldigungen der verschiedenen Thiere feinere satirische Züge. Am Schluß läßt er das Füllen mit echt französischer Ironie sagen:

> „Doch, wenn der Tod uns trennen soll,
> Geliebter Hänsel, fahre wohl!“

während bei Gay das Kalb ausruft:

> „ . . . . You know my heart;
> But dearest friends alas! must part.
> How shall we all lament! Adieu!
> For, see, the hounds are just in view!“

Der Brite erzählt von einem Hasen „who complied with everything like Gay“. Solche Naivetät mußte unserm

Dichter geschmacklos erscheinen, da sie an die Manier des Hans Sachs erinnerte. Wenn er schließlich aus der „Häsin" des Gay einen „Hasen" macht, scheint er nochmals andeuten zu wollen, daß er auf die Freundschaft des weiblichen Geschlechtes überhaupt nicht baue. Die Darstellung des Engländers ist gediegener, fester gefügt, da sie sich streng an ihren Gegenstand hält, keinem zufälligen Zuge Platz gönnt. Dieser schmucklose würdige Ernst wird noch erhöht durch das gewichtige echt epische Versmaß, iambische Zeilen von vier Hebungen, die sich paarweise reimen, durchweg stumpfen Ausgang haben und nicht in Strophen getheilt sind. Welch einen Gegensatz zu alle dem bildet die Darstellung Hagedorn's! Sie hat eben nichts Englisches an sich als etwa den gemilderten Sarkasmus der Satire und die Erfindung, die freilich auch ein Spanier gemacht haben könnte.

Wenn schon die einzige englische Originalfabel, die Hagedorn umgedichtet, auf seine Darstellungsweise keinen Einfluß gehabt hat, so konnte dies um so weniger bei einigen Fabeln der Gräfin Winchelsea*), des John Oldham**) und des Schotten Allan Ramsay***) der Fall sein. Denn die Stoffe dieser Fabeln sind aus dem Aesop genommen und zum Theil schon von Lafontaine behandelt. Selbst wenn die englischen Bearbeitungen eigenartige Züge enthalten hätten, so würde sich doch Hagedorn der Darstellung des Griechen oder des Franzosen angeschlossen haben. Bei dem aus dem II. Buch

*) Anne Kingswill, später Gräfin Winchelsea, geb. zu Sidmonton, † 1720. Poëm on the Spleen Ld. 1701. Poetical works Ld. 1713. Eschb. II 3. 29. 59.

**) John Oldham geb. zu Shipton 1653, † 1683. Works Ld. 1683. 1722 (bearbeitete, wie Hagedorn im „Schwätzer", antike Satiren mit Bezug auf seine Zeit). Eschb. II 33.

***) Allan Ramsay (Sammler schottischer Volkslieder und Sprichwörter) geb. zu Leadshill 1686, † 1758. Poems Edinb. 1721—28. Fables Edinb. 1730. Select Poëms Ld. 1850. — Eschb. II 8.

Samuelis genommenen Gleichniß vom „geraubten Schäfchen" verweist er nur auf ein Gedicht der Winchelsea, welches denselben Gegenstand behandelt. Die Geschichte vom Sultan und dem Vezier fand er im Spectator erzählt, und zu der dem Lamotte nachgebildeten Fabel von Apollo und Minerva citirt er eine Anekdote im „Englishmans Journal" vom Jahre 1737, welche von dem venetianischen Arzt Caspar Cornaro berichtet, der „nur die Krankheiten des Verstandes heilte". Die englische Fabeldichtung hat also auf die Fabel Hagedorn's keinen Einfluß gehabt.

In seine schwankhafte Erzählungen hat Hagedorn nur da besondere Züge englischer Erzähler herübergenommen, wo er neben diesen letzteren nicht zugleich französische Dichter benutzte. Gleichwohl tritt auch in diesem Fall englische Eigenart nur wenig bedeutsam hervor, was uns nicht Wunder nimmt, da doch die englischen Dichter dieser Periode ihre freilich nicht durchaus eingebüßte Originalität unter dem modischen Gewande französischer Form versteckt hielten. Bei keinem dieser Dichter schließt sich das elegante französische Kleid so sorgfältig und leicht dem derberen fester gebauten englischen Leibe an, wie bei Matthew Prior.*) Derselbe hat in vorzüglichen Versen äußerst geistvolle Erzählungen geschrieben. Freilich sprudelt in denselben der Witz wie blitzender Feuerregen oft nur deshalb empor, damit uns die herabfallenden Funken einen trüben Pfuhl von Schmutz möglichst hell beleuchten. Prior ist durchaus Engländer. Er kann mit einer sarkastischen Bemerkung den Schleier der feineren Ironie, den der Franzose über sinnliche Darstellungen breitet, schonungslos lüften, er läßt öfters die französische Zweideutigkeit zur offenbaren Zote werden. In seiner Erzählung von Paulus Purganti und Agnese erscheint der Witz

*) Matthew Prior, geb. zu Lond. 1664, † 1721. Poems Ld. 1718. 25. 40. 41. 54 und öfter. Eschb. II 117. 143.

weniger sarkastisch als in anderen Stücken, im Gegentheil tritt hier zuweilen eine feine Mischung von Humor und Ironie hervor. Doch verräth sich der englische Verfasser sofort dadurch, daß er die sinnlichen Gelüste des schönen jungen Weibchens und die fleischliche Unlust des Greises in sehr deutlicher Weise darstellt. Ein gewisser realistischer Ernst ferner, mit welchem Prior die Geschichte behandelt und welcher noch durch das kräftige Maß des paarweise gereimten Blanc-Verses verstärkt wird, wirkt abstoßend. Freilich läßt es Hagedorn in seiner Bearbeitung an englischer Deutlichkeit nicht gerade fehlen, aber er mildert doch jenen Zug realistischen Ernstes, der poetischen Genuß nicht aufkommen läßt. Denn er berichtet uns nicht bis in alle Einzelheiten, wie Purganti sein Weibchen in ärztliche Behandlung nimmt, er mildert die grellen Streiflichter der Satire, er durchwebt die Erzählung mit feiner Ironie und kleidet sie in ein sehr gefälliges iambisches Versmaß, in welchem kürzere Zeilen sich mit längeren ablösen und die Reime eine freie wechselnde Stellung haben. Man könnte mit einer gewissen Beschränkung sagen, Hagedorn habe hier die englische Zote durch das Medium der französischen Zweideutigkeit gehen lassen. Noch eine zweite kürzere Erzählung hat unser Dichter dem Prior nachgebildet und „Liebe und Gegenliebe" betitelt. Die großartige Unverschämtheit, mit welcher sich hier Leander und seine Schöne unter den herrlichsten Reden in lügnerischen Liebesschwüren ergehen, zeigt den Engländer, der gern die Farben dick aufträgt und das Drastische liebt. Die aus den miscellaneous poems*) von Pope und Swift geschöpfte Geschichte vom „Ja" und „Nein", den beiden „Machtwörter erster Klasse", welche in heftiger Fehde mit einander liegen, schließlich aber des Zankes müde einen Vertrag schließen und „nach Schweizer-

*) Swift and Pope, miscellaneous poems Ld. 1717. Deutsch Lpz. 1733. — Eschb. II 73. Pope geb. zu Ld. 1688, † 1744.

art der Welt um baares Geld dienen", enthält keine besonderen englischen Züge. Doch ist uns diese feine Satire auf die Schmeichelei und Jabrüderei der Zeit insofern interessant, als doch Pope selbst sich der litterarischen Lobhudelei so wenig enthalten konnte, daß er von den freilich recht netten songs des Mäcenas Earl Dorset sagte: „there is a lustre in his verses like that of the sun in Claude Lorraine's landscapes".

Diesem Grafen Dorset*) hat Hagedorn das hübsche und humorvolle Schäfergedicht von der heitern Amirillis und dem blöden schläfrigen Daphnis in wohlklingenden Strophen nacherzählt. Doch enthält dasselbe keine englischen Besonderheiten, wie ja überhaupt hinter den typischen Gestalten des modernen Schäfergedichtes fast aller Völker die Nationalität des Dichters verschwindet. Vollends wo Hagedorn neben englischen Poeten außerdem andere, zumal französische Dichter, benutzt, findet sich keine Spur englischer Einwirkung, wie z. B. in der häßlichen Anekdote von Axiochus und Alcibiades. Dieselbe hat Lafontaine dem Athenäus entnommen, dem Franzosen wiederum der vorzügliche Uebersetzer Elijah Fenton**) nachgebildet.

Zu seiner Erzählung von Philemon und Baucis citirt unser Dichter die Darstellungen derselben Geschichte von Ovid, Lafontaine, Dryden und Swift. Den Ovid benutzt er nur insofern, als er bei ihm die Materien am genauesten angegeben findet. Die citirte Fabel von Dryden haben wir nicht verglichen. Doch deutet keine Spur in Hagedorn's Gedicht auf eine Einwirkung jenes phantasievollen englischen Dar-

*) Charles Sackville, Graf v. Dorset (1637—1700). Seine Werke, meist schmutzige Pasquille, sind enthalten in den Works of the Earls of Rochester, Roscommon, Dorset etc. Ld. 1721. Eschb. II 109. 134.

**) Elijah Fenton geb. zu Shelton 1683, † 1730. Poems on several occasions Ld. 1717. 1721. — Eschb. II 128.

stellers. Daß unser Dichter sich die Darstellung des Swift*) nicht zum einzigen Vorbilde genommen, ist sehr zu beklagen, denn dieses lachenden Poeten „Baucis and Philemon" ist in Form und Inhalt eine der lieblichsten poetischen Erzählungen, die wir überhaupt kennen. Sie ward zuerst abgedruckt in einem zweibändigen Sammelwerke, welches die Works**) of the Earls of Rochester, Rascommon, Dorset und miscellaneous poems verschiedener anderer Poeten enthält, zum großen Theil höchst unsaubere Geschichten. Die schamlose Offenheit in der minutiösen Schilderung fleischlicher Vorgänge, wie sie in dem Cabinet of love, welches diesem Werke angehängt ist, in fließendem Vers und breiter Darstellung zu Tage tritt, hat durchaus weder in alter noch neuer Zeit ihres Gleichen. An solcher Gemeinheit schreitet natürlich unser wackerer Hagedorn vorüber und fühlt sich nur von dem erwähnten Gedicht, dem besten der Sammlung, angezogen. Aber von der ganzen äußerst reizvollen und plastischen Schilderung des Swift, wie auf der freundlich bewirtheten Heiligen Geheiß die Hütte des braven Kenter Pächterpärchens sich allmälich vor dessen staunenden Blicken in eine Kirche verwandelt, der Kamin zum Thurm anwächst, der Kessel in dessen Spitze sich von selbst umgekehrt als Glocke aufhängt, das Schwungrad zum Rade in der Uhr und der Bratspieß zum Zeiger wird, hat unser Dichter leider nichts in seine Erzählung aufgenommen. Nur die Verwandelung des Armstuhls in eine Kirchenbank gibt er wieder, weil er bei diesem Zuge sehr bequem einen satirischen Hieb auf die Schlaffsucht der scheinbar andächtigen Zuhörer anbringen kann. Im Großen und Ganzen trägt die Hagedorn'sche Darstellung der

---

*) Jonathan Swift, geb. zu Dublin 1667, † 1745. Miscellanies Ld. 1722—27. Works Dubl. 1735. Ld. 1755. 61. 63. 84. 1841. 45. Edinb. 1814. Deutsch von Waser, Zürich 1756—66.

**) Siehe oben.

an sich ewig schönen Geschichte durchaus den Charakter der Erzählungsweise, wie sie Lafontaine sonst überall eigen ist. Und doch zeigt der Franzose in dieser dem Duc de Vendôme gewidmeten Dichtung seine Eigenart weniger deutlich, man könnte fast sagen er sei hier nicht so Lafontainisch als sonst. Das Gedicht unsers Hamburgers steht freilich an poetischem Werth weit unter der Darstellung nicht nur des Franzosen, sondern auch des Römers und des Engländers. Schließlich sei noch erwähnt, daß Hagedorn zu seinem übelriechenden Spaß von „Aurelius und Beelzebub", welchen er aus den bereits angegebenen französischen Schwanksammlungen geschöpft hat, John Gay's*) „true story of an apparition" nachgelesen, ohne aus diesem überaus weitschweifigen Gedicht irgend welchen besonderen Zug genommen zu haben. Wir sehen also, daß Hagedorn die englische Erzählung aus der mittelalterlichen Hans-Sachsischen Derbheit, die ihm verhaßt war und ein Schaden unserer Dichtung schien, überall durch Milderung oder Ausstoßung gar zu drastischer Züge in das anständigere Gebiet französischer mit mehr Mäßigung und feinerem Witz dargestellter Sinnlichkeit, in die edlere Form französischen Geschmackes hinüber zu leiten bemüht ist. Freilich läßt er den derberen Körperbau des phlegmatischen beefsteak-essenden Engländers unter dem engeren, aber dehnbaren Gewande, das dem schlanken, lebhaften Franzosen angepaßt ist, hier und da durchscheinen.

Des Ueppigen, Schmutzigen und Gemeinen hätte Hagedorn auch in der italienischen Litteratur genug finden können, wenn anders er danach gesucht hätte. Wo es ihm hier aber zufällig begegnete, ist er ihm aus dem Wege gegangen. Nur einige harmlose Stoffe hat er aus italienischen Facetiensammlungen gezogen. So fand er den aus einer horazischen

*) Siehe oben.

Satire stammenden Scherz von dem schlafsüchtigen an Freßkrankheit leidenden Nasidien, welchem sein Arzt voll giftiger Selbstironie verspricht, er wolle ihn bald gründlich heilen, in den „Facetie, Motti e Burle". Die Fabel von dem Hahn und dem Fuchs, deren Motiv aus dem alten Reinecke gezogen, entnahm er den „Poggiana", und die lateinischen Facetien des Poggio*) schlägt er nur deshalb nach, weil sein französisches Vorbild den Schwank von Aurelius und Beelzebub daraus sich angeeignet hat. Eben so wenig gibt ihm die breite Erzählung Straparola's**) von dem Bären und dem Einsiedler, aus welcher Lafontaine seine Fabel gebildet hat, besondere Züge. Die Moral, welche hier der Italiener aus seiner Geschichte zieht, man müsse Bauern und Kindern ihre Thorheit verzeihen, „le quali errano non si gravemente, come errano quelle persone che sanno", gibt weder der Deutsche noch der Franzose wieder. Da letzterer den Stoff zu seinem „faucon" den gleichnamigen Novellen des Boccaccio***) und Sansovino†) entlehnt hat, so liest der sorgfältige Hagedorn auch diese nach, ohne daraus etwas für seine Darstellung zu gewinnen. Und doch motivirt Sansovino das heftige Begehren des Knaben sorgfältiger, indem er denselben dem Federico nicht nur zufällig einmal begegnen, sondern mit diesem öfters verkehren läßt. Nur in dem Schwank von der schlauen Ehebrecherin Laurette hat Hagedorn sich mehr der Darstellung des Boccaccio als der seiner

---

*) Poggio, geb. zu Florenz 1380, † 1459 daselbst. Die facetiae stehen in der Gesammtausgabe von Poggio's Werken, welche Bebel 1538 zu Basel erscheinen ließ.

**) Le tredici piacevolissime notti di M. Giov. Francesco Straparola da Caravaggio. In Venetia 1598.

***) Decamerone. Giorno V Nov. IX.

†) Cento Novelle Scelte da più nobili scrittori della lingua volgare; mit Vorwort von Franc. Sansovino. Venet. 1571. Giorn. V Nov. III.

anderen Vorbilder angeschlossen. Doch durchwebt er die Erzählung mit satirischen Bemerkungen und breitet über das Ganze ein Zwielicht feiner Ironie, was dem südländischen Novellisten, der mit größerem Behagen die Einzelheiten der Begebenheit wiedergibt, überall fernsteht. Die Laurette des Hagedorn heißt bei Boccaccio Isabella, die beiden Liebhaber bei diesem Leonetto und Lambertuccio, bei jenem Gismund und Guido.

Hagedorn's griechische und lateinische Quellen.

Wir sahen, daß die englischen Dichter nur sehr unbedeutend, die italienischen Novellisten in keiner Hinsicht auf die Darstellungsweise Hagedorn's eingewirkt haben. Dagegen erscheint dieselbe in den Fabeln vielfach beeinflußt von den alten und neueren griechischen und lateinischen Fabulisten. Der Dichter citirt zu sehr vielen seiner Fabeln den Aesopus und dessen Schüler oder Nachahmer Avianus, Abstemius, Babrius, Phaedrus und den Anonymus Vetus*). Vielfach verweist er uns auf diese Aesopiker nur dann, wenn bereits Lafontaine denselben den Stoff zu einer seiner Fabeln entlehnt hat, und in diesem Fall schließt sich unser Dichter in seiner Bearbeitung des gleichen Gegenstandes überall der Darstellung des Franzosen an, läßt sich von ihm zu Abschweifungen der verschiedensten Art, welche an sich freilich reizvoll und wirksam sind, aber dem Wesen dieser Dichtungsart nicht zugehören, verleiten. Wo ihm aber Aesop oder ein anderer der Genannten als einzige Quelle dient, befleißigt er sich mit Erfolg der zwar öfters trockenen, aber strengen und ernsten

*) Die Fabeln aller dieser Autoren findet man vereinigt in der Mythologia Aesopica, in qua Aesopi fabulae graeco-latinae CCXCVII etc. Opera et studio Isaaci Nicolai Neveleti. Frankoforti ~~MCDX.~~ Diese Ausgabe hat Hagd. vielfach benutzt. Spätere Ausg. der äsop. Fbl. von Marianus, Oxford 1718. Hauptmann, Lpz. 1741, Halm, Lpz. 1852.

MDCX n°. 1660.

Darstellung jener Aelteren; das heißt er erzählt die Begebenheiten nur in den Zügen, welche wesentlich sind zur Veranschaulichung der allgemeinen Lehre, die hier im Bilde klar und ausführlich soll dargestellt werden. Freilich sind der Fabeln, deren Stoff und Einkleidung Hagedorn einzig einem jener Aesopiker entlehnt hat, gar wenige. Wo ihm aber als zweite Quelle nicht Lafontaine, sondern, was sehr oft der Fall ist, Burkard Waldis gedient hat, da schließt er sich wiederum im Wesentlichen der Darstellung des Griechen oder Lateiners an. Freilich ist auch hier die Nachahmung unseres Dichters keine sklavische. Es ist im Gegentheil besonders auffällig, wie konsequent selbst in den engeren Grenzen dieser knapperen Fabelform seine Eigenart in zahllosen Kleinigkeiten gewahrt scheint, wie sich die antike Maske seinem Gesicht so anschmiegt, dessen feinere Züge, die oft freilich reizlose Fältchen sind, so hervortreten läßt, als beständе sie aus weichem gefälligem Gips. Darum würde uns eine genaue Vergleichung Hagedorn's mit diesen Fabulisten im großen Ganzen auf dieselben Beobachtungen führen, die wir bei der Parallele zwischen ihm und Lafontaine gemacht haben. Aus diesem Grunde beschränken wir uns hier auf wenige Bemerkungen.

Es ist sehr charakteristisch für Hagedorn's Mangel an feinerem Verständniß für das epische Detail, daß er in der Fabel vom Fuchs und Bock Lafontaine's lebendige Darstellung, wie der schlaue Fuchs über des dummen Bocks Rücken und Hörner hinweg aus dem Brunnen entkommt, nicht nachgebildet hat, obwohl er dieselbe bei Aesop*), dem Vorbilde des

---

*) Die Stücke, zu welchen Hgd. den Aesopus citirt, stehen: Eschb. II 8, 9, 24, 25, 38, 39, 41, 52, 165, 187, 188. — Babrius, Eschb. II 38, 39. — Phaedrus, Eschb. II 25. 32, 33. — Abstemius, Eschb. II 37, 40, 64. — Avianus, Eschb. II 66, 165. — Anonymus Vetus, Eschb. II 68, 73.

Franzosen, wiederfand. Auch Lestrange und andere Bearbeiter der alten Fabel haben dieselbe plastische Schilderung, Hagedorn allein stößt sie aus. Dagegen gibt er der Moral hier eine andere Wendung. So läßt er auch die Fabel vom verlorenen Kalb beginnen:

„Nichts pflegt der Rachbegier an Thorheit gleich zu sein." —

während Aesop dieselbe gegen die „homines infortunatos" richtet, „qui dum carent ut inveniant precantur, cum invenerint, quaerunt effugere". Auch im Motiviren zeigt unser Dichter hier wieder die gewohnte Sorgfalt. So läßt er den Bauer vorsichtiger Weise die erstarrte Schlange nicht am Busen, sondern am Feuer wärmen, läßt die Fledermaus nicht einfach „in terram", sondern „in einer Wiesel Nest" fallen. Aber auch hier wird öfters solche Sorgfalt kleinlich. Avianus freilich motivirt noch feiner. Um den Irrthum des Bären, der doch als ein Thier von feiner Nase berühmt war, zu entschuldigen, erzählt er uns von dem Manne, der sich todt stellt:

„Vero ubi concreto riguerunt membra timore —".

Diesen Zug hat weder Hagedorn noch ein anderer Bearbeiter. Ueberhaupt hat jener sich nirgends die Darstellungsweise des Avianus zum Muster genommen, da dieselbe im Gegensatz zu dem ungezwungenen Fluß der Lafontaine'schen Erzählung vielfach eine geschraubte, parodische ist; denn da werden die kleinen Begebenheiten der Fabel-Geschichte in der prunkvollen Sprache, dem volltönenden elegischen Vers des Ovidius vorgetragen. Von dem treulosen Freunde, welcher, um dem Rachen des Bären zu entrinnen, in einen Baum steigt, heißt es:

„In viridi trepidum fronde pependit onus."

Eben so wenig ist Hagedorn von den anspruchsloseren Distichen des Anonymus Vetus beeinflußt worden, und ob-

wohl er sich in seinen Nachbildungen äsopischer Fabeln mit einem deutlichen Ernst der strengeren kürzeren Darstellung erfolgreich befleißigt, so hätte er es doch nie übers Herz bringen können, eine gute Erfindung in so wenigen Worten abzuthun, wie Babrius. Derselbe faßt eine äsopische Fabel, mag nun die zu erzählende Begebenheit eine kürzere oder längere Darstellung erfordern, in drei bis fünf Tetrastichen zusammen, welchen ein einzeiliges *ἐπιθύμιον* folgt. In dieser Form der Fabel hätten doch eigentlich die Schweizer, welche dieselbe möglichst dem Epigramme zu nähern suchten, ihr Ideal sehen müssen. Als Beispiel möge hier die Fabel von dem Bauern und der Schlange stehn:

Ἔθαλπέ τις Γεωργὸς ἐν κόλποις ὄφιν
Ὥρᾳ κρύεος, ἐπεὶ δε θέρμης ἤθετο,
Ἔπληξε τὸν θάλψαντα, κᾦκτεινε ταχώς.
Ἐπιθύμιον
Οὕτω κακοὶ ποιοῦσι τοὺς εὐεργέτας.

Auch in den vier Fabeln, zu welchen Hagedorn den Abstemius benutzt, finden sich individuelle Züge des Dichters. Weniger treten sie hervor in den drei Stücken, deren Stoff ihm, neben andern, Phädrus darbot, und zwar in einer Darstellung, deren Reiz der trockenere Hamburger durchaus nicht erreicht.

Wir haben oben, als wir von den französischen Quellen unseres Dichters sprachen, nur kurz erwähnt, daß er uns öfters auf französische Uebersetzungen oder Bearbeitungen der alten äsopischen Fabeln verweise. Wir meinten damit die Fabelsammlungen von Lestrange und Bellegarde*). Das Werk des erstgenannten erschien zwar in englischer Sprache, zuerst in London 1687, wurde oft verlegt, 1757 von John Gay erweitert und in dieser Bearbeitung von Lessing 1759 in das

---

*) Siehe oben bei der Angabe der französischen Quellen.

Deutsche übertragen. Da jedoch Hagedorn das Original nur an einer Stelle, sonst aber überall eine französische Uebersetzung desselben citirt, so reihten wir das Werk unter die französischen Quellen. Eine zweite Uebersetzung der Fables d'Esope Phrygien, bereichert durch „discours moraux et historiques et de quatrains à la fin de chaque discours" hat Mr. de Bellegarde 1736 zu Amsterdam herausgegeben. Zu diesen Uebersetzern steht Hagedorn natürlich in demselben Verhältniß, wie zu deren griechischem Urbild, das heißt er hat ihnen Stoffe entlehnt, aus ihrer Darstellung aber nichts gelernt als Kürze, Prägnanz und Verweilen bei dem Gegenstande. Auch hier gibt er die Begebenheit nicht genau und in jedem Zuge wieder. Bellegarde erzählt, daß während des Streites der beiden Räuber „l'âne se sauva"; Hagedorn läßt, dem Lafontaine folgend, das Thier von einem Dritten entführt werden. Während bei Lestrange die beiden Freunde nur zufällig dem Bären begegnen, versprechen sie bei Hagedorn mit prahlerischen Worten die Haut des noch lebenden Unthiers dem Kürschner. Freilich findet sich auch dieser Zug bereits bei Lafontaine. Unser Dichter hätte uns also gar nicht auf Lestrange und Bellegarde verweisen sollen, denn er verdankt den beiden geschickten Uebersetzern nichts. Er hat überhaupt dem Aesopus und dessen verschiedenen Schülern und Bearbeitern nichts entnommen als die wesentliche Kürze der Darstellung. Aber man merkt ihm an, daß er sich nur ungern in diese knappe Form fügte. Dieselbe widerstrebte seinem Charakter und widerstrebte dem Charakter seiner Zeit. Daher haben diejenigen Fabeln Hagedorn's, die in äsopischem Gewande erschienen, einen erkennbaren Einfluß auf die nachfolgenden Dichter wohl kaum ausgeübt, es sei denn in der Korrektheit der Sprache, die wir bei unserm Hamburger hier wie überall finden. Mit den viel zahlreicheren Stücken jedoch, welche er den Franzosen nachgebildet,

hat er die reizvolle Darstellungsweise Lafontaine's in die deutsche Poesie für die nächsten Jahrzehende so fest eingebürgert, daß selbst Lessing's theoretischer und praktischer Versuch, die Fabel zu der einfachen Form und der knappen Fassung des Aesop zurück zu führen, scheitern konnte.

Verschiedene andere Werke der neueren Lateiner haben Hagedorn durchaus nur als Stoffquellen gedient. So des Georgius Gentius*) lateinische Uebersetzung des „politischen Rosenthals" von Sadi. Dieses persische Buch enthält kleine Anekdoten und kurz gefaßte Fabeln, welchen moralische Lehrsätze, satirische Sentenzen nachfolgen. Oft schleppt sich eine einzige Historie mit einem Schweif von zehn bis zwölf Sprüchen. Aus diesem Werk nimmt Hagedorn zwei Anekdoten satirischen Inhalts, die ihrem Wesen nach zu den Sinngedichten der J. B. Rousseau und Pellisson zu rechnen sind. Ebendahin gehört der gleichfalls satirische Scherz von dem demüthigen Abdallah, welchen unser Dichter in den colloquia familiaria**) des Erasmus Rotterdamus fand. Zu seiner „Laurette" hätte er Johann Gast's sermones convivales***) nicht nachzuschlagen brauchen, denn er hatte den Schwank im Decamerone ausführlich erzählt gefunden, während Gast ihn unter seinen zahlreichen Scherzen von adulteris männlichen und weiblichen Geschlechts als kurze Anekdote mittheilt, welche gar bündig also beginnt: „Adultera quaedam moecho sui copiam fecit." Ferner verweist uns Hagedorn bei einigen anderen Anekdoten auf „Plutarchus de garrulitate" und „Achilles Tatius, de amore Clithophili et Leucotheae". Aus einer Stelle in der lateinischen

*) M. Sadi Rosarium Politicum sive amoenum sortis humanae theatrum, de Persico in Latinum versum etc. a Georgio Gentio. Amst. 1687. — Eschb. II 197.

**) Basileae, anno MDLVI.

***) Basileae, anno MDXLIII.

Biographie des Thomas Hobbes bildet er ein Sinngedicht, welches nur insofern unter die Erzählungen zu rechnen ist, als darin berichtet wird, Hobbes selbst habe die betreffende Aeußerung gethan. Daß ferner unser Dichter je einmal aus Ovid und Homer geschöpft habe, ist früher bereits erwähnt worden. Es bleibt noch zu bemerken, daß er öfters, nicht in dem Quellenverzeichniß zu den Fabeln, sondern unter dem Text derselben, auf Horaz, Martial, Seneca, Hirocles, Nikarch, Morus, Plinius ꝛc. verweist und solche Stellen aus diesen Schriftstellern wörtlich angibt, welche dem Inhalt nach in Bezug stehen auf einen von ihm ausgesprochenen Gedanken.

Hagedorn's deutsche Quellen.

Hagedorn hat zuerst mit Entschiedenheit und Erfolg einen Faden der epischen Tradition in der deutschen Poesie, welchen man schon auf der Grenze des 16. und des 17. Jahrhunderts hatte fallen lassen, wieder aufgenommen. Er that dies insofern, als er den so tief im deutschen Wesen begründeten Dichtungsarten der Fabel und der schwankartigen Erzählung, welche nur durch die Renaissance der poetischen Form aus dem Interesse gedrängt worden waren, zunächst seine eigene und dann hierdurch der ganzen deutschen Nation warme Pflege zuwandte. Aber er gab den alten Stoffen die neugewonnene Form, wie sich dieselbe aus ihren Perioden der Früh- und Hochrenaissance, d. h. aus der kühlen Reinheit des Opitz und dem phantasievollen Schwulst des Lohenstein, zu lösen begonnen hatte, an welchem Prozeß der Lösung er ja selbst abschließend mitwirkte. Und so kommt es, daß der Deutsche Hagedorn nicht nur zu den Franzosen, sondern auch zu den Engländern und Lateinern, ja selbst zu den Italienern, welchen er doch eigentlich nichts verdankt, in weit näherem Verhältniß steht, als zu den älteren deutschen

Fabel- und Schwankdichtern, ja daß er seiner Darstellungsweise nach zu denselben einen fast ebenso großen Gegensatz bildet wie zu Klopstock, wenngleich hier die Streitpunkte anders liegen.

Obwohl wir die Fabeln und Schwänke des Burkhard Waldis*) an Gehalt weit über die unseres Hagedorn stellen müssen, so hätte letzterer dieselben nicht nachbilden können ohne dadurch seine und in Folge dessen die deutsche Dichtung zu schädigen. Denn in die Roheit der älteren Sprache, Versmessung und Darstellung würde er nicht zurückgeführt haben, ohne damit den Geschmack seiner Zeit zu beleidigen, ohne die Leser abzustoßen. Hätte er aber die köstliche Naivetät und Natürlichkeit, die gesunde Derbheit, den öfters unflätigen Humor des Waldis in seine korrekte feine Sprache, in seinen eleganten festgebauten Vers fügen wollen, so wäre eine wahrhaft närrische Erscheinung, eine „Parodie wider Willen", zu Tage getreten. Vor solcher Nachbildung hat unseren Dichter zum Theil wohl sein ästhetisches Gefühl, vor allem aber sein Unvermögen abgehalten. Hätte er doch seinem ganzen Wesen nach eine Fabel oder einen Schwank in der Art des Waldis nicht schreiben können! Denn wo dieser diskrete Gegenstände in ihrer ganzen Nacktheit mit offenen Worten vorführt, da treibt jener mit denselben ein verstecktes ironisches Spiel, wo Waldis über einen spaßhaften Schwank, den er mit bester Laune erzählt, sich selbst köstlich belustigt und laut auflacht, da steht Hagedorn seiner Historie gegenüber wie der Theaterkritiker dem Schauspiel. Kündet dieser mit der Strenge des philosophischen Sittenrichters oder mit der Ironie des welterfahrenen Stoikers der verderbten Menschheit die mangelnde Moral, so hält der Dorfpfarrer Waldis

*) Esopus von Burkard Waldis. Herausgegeben von Heinrich Kurz. Leipzig 1862. — Eschb. II 25 (B. Waldis III 27); 32 (I 8); 38 (I 7); 40 (II 48); 41 (II 49); 90 (IV 82); 119 (II 46); 37 (II 37).

vor der andächtigen Bauerngemeinde eine fromme gemüthliche Kanzelrede, schlägt dabei hie und da mit der Faust auf das Bibelbuch und poltert in derben Worten seinen ganzen Zorn gegen die böse traurige Zeit heraus. Dieser läßt seinem sittlichen Pathos oft allzu breite Bahn und trägt seine Unterweisung in biedern Sprichwörtern vor, welche er mit kundiger Hand aus dem uralten köstlichen Schatz seines Volkes hebt; jener läßt seine Ansicht in den Sentenzen todter Philosophen reden und gibt seiner Lehre eine epigrammatische Fassung. Und wie verschieden sind beide in der Darstellung der Begebenheit! Mit welchem deutlichen Wohlbehagen und wahrhaft kindlicher Freude erzählt Waldis seine Geschichten Zug für Zug! wie anschaulich sind seine Schilderungen! wie komisch seine Einfälle! Wie naiv und treffend läßt er seine Thiere reden! Und während öfters seine Anekdoten scheinbar nur zufällig einen Moralsatz versinnbilden, scheinen die Fabeln Hagedorn's vielfach nur der darin dargestellten Lehre wegen erzählt. Ueberhaupt zeigt unser Dichter allen diesen Eigenschaften des Waldis gegenüber dieselben Schwächen, welche wir bei seiner Vergleichung mit Lafontaine aufdeckten, wenngleich der ältere Deutsche, in der Erzählung selbst jede Abschweifung meidend, dem Franzosen weit weniger nahe steht, als dem Aesop. Uebrigens sind diese unsere Beobachtungen nicht aus einem Vergleich der Fabeln, welche Hagedorn und Waldis gemeinsam haben, gezogen, sondern aus einer allgemeinen Gegenüberstellung der dichterischen Eigenart beider. Solche Parallele zeigt uns deutlich, wie verschieden die moderne deutsche Fabeldichtung, ~~trotzdem~~ obgleich sie die epische Tradition wieder aufnimmt, von jener älteren ist.

Im Uebrigen begreifen wir nicht recht, warum unser Dichter bei neun seiner Fabeln, zu welchen er freilich vielfach auch andere Quellen citirt, uns auf die Behandlung derselben Gegenstände bei Waldis verweist. Vielleicht thut er

es nur, um uns aufmerksam zu machen, daß er eben ganz anders verfahren sei als jener. Und in Wahrheit hat er in seine Darstellung auch nicht ein Moment aus der Eigenart seines Vorgängers herübergenommen.

Die Erzählung von dem muntern Johann, welchen Hagedorn einen Seifensieder sein läßt, während er, wie schon oben erwähnt, bei Burkard ein Schuhflicker ist, beginnt der letztere also*):

„Zu Lübeck in der schönen Stadt
Ein alter Bürger saß im Rath."

Doch wird dieser hier nicht wie bei Hagedorn und Lafontaine als ein reicher Schlemmer dargestellt, im Gegentheil als ein Geizhals, dem die Pflege seiner Schätze Sorgen bereitet. Und so wird derselbe auch nicht etwa durch den hellen Gesang des Schusters, welcher im Keller unter ihm seine Werkstatt hat, gestört, sondern er, der Reiche, kann es nur nicht fassen, wie ein so armer Mensch gar so fröhlich zu singen vermöge. Daher bittet er diesen einmal mit seinem Weibe zu sich zu Tisch, und als er aus den Aeußerungen der nicht wenig überraschten Leutlein vernommen, wie tapfer dieselben ihre Armuth ertragen, da schenkt er ihnen in einer Anwandlung von Gutmüthigkeit hundert Gulden; denn er dachte: „er ist recht willig arm, billig daß ich mich sein erbarm." Der erfreute Schuster aber beginnt mit dem Gelde zu spekuliren, wird aus lauter Sorge, wie er es recht anlege, still und mißmuthig, und als ihn der Reiche, verwundert, daß der frohe Gesang so plötzlich verstummt sei, zu sich ruft, gibt er demselben das Geld zurück.

Von dieser ganzen sehr eigenartigen Darstellung ist Hagedorn's Gedicht, welches freilich auch seine originellen und sehr feinen Züge hat, durchaus verschieden. In anderen

*) Buch IV Fabel 82.

Stücken ist die erzählte Begebenheit bei Hagedorn und Waldis genau dieselbe, da beide aus Aesop oder Abstemius ihren Stoff nehmen. Aber die Darstellung beider gleicht sich, wie wir gesehen haben, in keinem Punkte. Wenn bei Waldis der Fuchs dem Bock verspricht, sobald er aus dem Brunnen entronnen, wolle „er schnell zum Bawern laufen hin und eine kleine Leiter holen"; oder wenn der alte Reinhart dem schwanzlosen Neffen, der die Sitte des Schwanztragens will abgeschafft wissen, höhnisch zuruft: „Wollt', daß der mein noch länger wuchß!"; oder wenn schließlich der Affe klagt:

„Es fehlt mir hinten an dem Schwanz,
Damit ich möcht' mein Scham bedecken
Und im Sommer die Fliegen schrecken." —

so sind dieses köstliche Naivetäten, welche ein Hagedorn nur abgeschmackt finden konnte.

An zwei Stellen citirt Hagedorn den „Neuen und vollkommenen Aesop" von Huldrikus Wohlgemuth. Dieses 1623 zu Frankfurt erschienene umfangreiche Sammelwerk ist zusammengestellt aus den Fabeln und kurzen Schwänken des Erasmus Alberus, Hans Sachs und besonders des B. Waldis. Der Verfasser der prosaischen Fabeln, welche das Buch eröffnen, ist nicht mit Namen genannt. Auch in diesem Werk fand Hagedorn nichts Eigenartiges, was er hätte herüber nehmen können. Die Art und Weise aber, wie er den hier sehr kurz gefaßten Schwank von dem grünen Esel, dessen Idee aus dem Abstemius stammt, in breiter geschwätziger aber sehr korrekter und eleganter Darstellung zu seiner gleichnamigen Fabel umbildet, ist nicht nur für seine Eigenart, sondern für das Wesen der neuen Dichtungsweise überhaupt sehr charakteristisch. Als drastisches Beispiel setzen wir je eine Stelle der beiden Dichter in Parallele. Der ältere Schwank hebt an:

„Als ein Witwe war wolbetagt,
Dennoch ward sie gar geplagt
Von einem Kitzel weit dort onden,
Wollt haben ein — — für ihre Wunden.“

Daraus macht Hagedorn mit feiner Ironie, welche wohl edleren Geschmack, aber vielleicht nicht den gesunden Ursprung verräth, wie obige Derbheit:

„Es wollte sich ein nicht zu junges Weib
Von weisen neunundvierzig Jahren
Aus innerem Beruf zum holden Zeitvertreib
Mit einem frischen Stutzer paaren.“

Hagedorn hat auch den Renner des Hugo von Trimberg*) gekannt und ihn zu seiner Fabel von dem Wolf und dem Kettenhund zu Rathe gezogen. Aber er fand bei ihm nichts als die sehr knappe Erzählung, wie der feiste Hund dem dürren berichtet, er habe wohl fette Bissen aber auch Prügel bekommen und sei deshalb entlaufen. Dieser Anekdote läßt alsdann Hugo eine lange Kette moralischer Betrachtungen folgen. Daß ferner unser Dichter aus zwei kräftigen Fabeln Luther's**), welche er citirt, nichts gewinnen konnte, leuchtet sofort ein, wenn man bedenkt, daß er dieselben Stoffe in der Darstellung des Phädrus oder Lafontaine kannte. Auch die Bibel in Luther's Uebersetzung konnte ihm nichts anderes geben als den Stoff zu dem Gleichniß vom geraubten Schäfchen. Nachdem er ferner den alten Schwank von Adelheid und Heinrich dem du Cerceau nacherzählt hatte, konnte er eine Fortsetzung desselben, deren von Bodmer verfaßte prosaische Erzählung er zehn Jahre später dem „Maler der Sitten“***) entnahm, natürlich auch nur in der begonnenen

*) Herausg. vom historischen Verein. Bamberg 1833. Seite 15.
**) Jenische Werke V 289, VI 287.
***) Stück 89 und 90. Vgl. Bodmer's Briefe an Hgd. Eschb. V.

französischen Darstellungsweise zu Ende führen. Zinkgref's Apophthegmen*) gaben unserm Dichter die satirische Anekdote von Crispin de Paß. Auch aus anderen deutschen Prosawerken des verschiedensten Inhalts schöpft er Stoffe oder oft nur einzelne sachliche Angaben; so aus den „griechischen Ergötzungen" von Kriegel; aus Holberg's „Vergleichung der Geschichte und Thaten verschiedener großer Helden"**), aus der „Jägerpraktik" von Döbel; schließlich aus Reinbeck's „Gedanken über die Unsterblichkeit der Seele".

In dem Register von Hagedorn's Fabeln finden wir einundzwanzig Stücke***) ohne jegliche Quellenangabe aufgeführt. Das gibt uns die Hoffnung, wir möchten hier einmal unseren Dichter sich in ganz unabhängiger origineller Weise äußern hören und aus solchen Aeußerungen ein noch schärferes Bild seiner dichterischen und menschlichen Eigenart gewinnen. Doch erfüllt sich diese Hoffnung keineswegs; denn zu einzelnen dieser Stücke citirt Hagedorn die Quelle unter dem Text des Gedichtes, gibt dort auch wohl die vorbildliche Stelle in ihrem ganzen Wortlaut wieder. So lesen wir unter der satirischen Anekdote „Mittel bei Hofe alt zu werden" das bezügliche lateinische Kapitel aus Seneca's Abhandlung de ira. Andere dieser Stücke verrathen ihrem Inhalt nach sehr deutlich, daß sie irgend einem französischen Sinngedicht entsprungen sind. Der Dichter mag dasselbe gelesen und im Gedächtniß behalten, aber erst später, als ihm der Standort oder der Name des Verfassers entfallen war, in seiner Art nachgebildet haben. So kann die Anekdote

*) I 228.

**) Kopenhagen und Leipzig (I, 238).

***) Eschb. Bd. II S. 34. 57. 62. 79. 89. 101. 105. 127. 131. 169—179. 193. 197.

von dem stolzen Schlemmer Rufin, welche satirische Hiebe auf die Hamburger „Geldprotzen" enthält, so die Allegorie von „der Nachbarschaft der Buhlerei" aus einer französischen Anthologie stammen, sowie die Fabel von Mops und Hektor, worin die Pietisten stark mitgenommen werden, englischen Einfluß verräth.

In dem zweiten Buch der Fabeln und Erzählungen stehen in einer Folge zehn Thiergeschichten ohne jede Quellenangabe. Einige derselben mögen von Hagedorn, wie er selbst in der Vorrede zu den moralischen Gedichten andeutet, erfunden sein, andere dagegen ziehen ihren Stoff theils aus alten deutschen Fabelbüchern, theils aus deutschen und französischen Reisebeschreibungen. Wir sagten oben, Hagedorn sei in seiner späteren Dichtung von den Fabeln Gellert's, die inzwischen erschienen waren, nicht beeinflußt worden. Wir möchten sogar behaupten, er habe diese Thierfabeln, die sich durch Gedrungenheit in Form und Inhalt auszeichnen, mit Absicht dem breiten rührenden Erzählungston Gellert's entgegengesetzt.

Unter den Stücken, deren Quellen nicht verzeichnet sind, finden wir schließlich einige wenige, welche wir als originelle Schöpfungen Hagedorn's betrachten möchten; denn sie zeigen in hohem Grade die besonderen Züge, die unserem Dichter in seiner Lyrik überall eigenthümlich sind. Wir meinen das „Lob des Weines", welches nach wenigen Worten der Erzählung in einen Preis der Liebe übergeht; ferner die beiden Schäfergedichte „Daphnis" und „Apollo ein Hirt". Das letztere bringt nicht nur, neben der Erzählung von dem Einsiedler und dem Glück, die heitre Lebensanschauung unseres frisch, doch maßvoll die Weltfreuden genießenden Dichters in ihrer reinsten und schönsten Form zum Ausdruck, sondern ist überhaupt eines der besten Gedichte, welche er je geschrieben hat.

Wir haben gesehn, daß Hagedorn seine vorzüglichsten Vorbilder, Ovid, Phädrus, Lafontaine, Swift, Burkard Waldis keineswegs erreicht, daß er aber seine fabeldichtenden Vorgänger König, Brockes, Mayer, Wilkens, Triller, Haller und Drollinger weit überholt habe durch Reinheit und Richtigkeit in Sprache und Vers, durch geschmackvolle Auswahl und Anordnung der Stoffe, durch bedeutungsvollere Satire, durch fein gebildete und zugleich populäre Darstellung. Die besprochenen Gedichte jener Männer sind fast durchweg unreife epische Versuche, die nur für den Litteraturhistoriker von Interesse sind. An Hagedorn's Fabeln und Erzählungen wird ein gebildeter und aufmerksamer Leser noch heute Genuß finden. Sie sind die ersten epischen Gedichte des achtzehnten Jahrhunderts, welche an sich Kunstwerth beanspruchen müssen, sie bestimmen den epischen Stil der deutschen Dichter bis auf Wieland.

Drittes Capitel.

Die deutsche Fabel von Hagedorn bis Gellert.

In dem dritten Kapitel unserer Abhandlung betrachten wir die Fabeln, welche vom Jahre 1738 bis zum Jahre 1746, also in der Zeit zwischen dem Erscheinen des ersten Buches der Hagedorn'schen Fabeln und der Herausgabe der Fabeln und Erzählungen Gellert's, in Deutschland gedichtet wurden.

Bei dieser Betrachtung werden wir deutlich erkennen, wie die fördernde Einwirkung der Hagedorn'schen Dichtungsweise sich rasch und sicher überallhin verbreitet, wie unbedeutende Poeten, welche dem Charakter unseres Dichters in nichts verwandt sind und in ihren früheren Werken vielfach große Roheit des Geschmacks bekundeten, nun plötzlich, nach-

dem sie Hagedorn's Fabeln gelesen, in ihren neuen Werken jene frühere Roheit zu mäßigen oder zu bannen bestrebt sind und in vielen Stücken unbewußt oder gar wider Willen die Poesie des Hamburgers als Muster des Geschmacks anerkennen.

Wir können die Bedeutung Hagedorn's als erzählenden Dichters durch nichts in so überzeugender Klarheit vor Augen stellen, als wenn wir ihm das dichterische Charakterbild eines Poeten entgegen setzen, dessen Fabeln ebenfalls im Jahre 1738 erschienen, also von Hagedorn's Dichtungsweise nicht beeinflußt sind, vielmehr sehr deutlich eine volle Originalität aufweisen. Aber wie sticht diese Originalität gegen die unseres trefflichen Niedersachsen ab!

Wir meinen den Schlesier Daniel Stoppe.*) Zeichnet derselbe sich in seinen lyrischen Gedichten durch unglaubliche Roheit der Form und besonders des Inhalts aus, so scheint diese häßliche Eigenschaft in seinen „neuen Fabeln" schon einigermaßen gemildert. Und doch enthalten dieselben noch vielfach so derbe rohe abgeschmackte und häßliche Züge, wie sie ein Dichter, welcher an der Lektüre Hagedorn's seinen Geschmack geschult, nimmer hätte bieten dürfen. So tritt denn wirklich diese Roheit Stoppe's, wenngleich sie in seiner niedrigen Natur begründet lag, in dem zweiten Theil seiner Fabeln, welcher zwei Jahre später erschien, bedeutend zurück. Er hatte inzwischen Hagedorn gelesen.

Wir sprechen zunächst von dem ersten Theil der Fabeln Stoppe's. Derselbe ist in einem sehr elenden Dedikationsgedicht „Sr. Kayserl. Kath. Majest. Rath bei dem Commercien-Collegio, Christian Gottlieb Glasey" gewidmet. Was die äußere poetische Form dieser Fabeln betrifft, so sind dieselben durchweg in unstrophischen Alexandrinern, welche in kleinen

*) Neue Fabeln oder Moralische Gedichte, der deutschen Jugend zu einem erbaulichen Zeitvertreib aufgesetzt von Daniel Stoppe. Breßl. 1738. Zweiter Th. Breßl. 1740.

Zwischenräumen von kürzeren iambischen Versen unterbrochen werden und eine wechselreiche Reimstellung haben, abgefaßt. Dieses den Franzosen entlehnte Versmaß hat ja auch Hagedorn, haben fast alle seine Nachfolger öfters angewandt. Es läßt sich nicht leugnen, daß Stoppe in noch höherem Grade als Triller die Fertigkeit besitzt, jeden beliebigen Gegenstand, wie wunderlich, entlegen, unpoetisch oder spröde er auch sein mag, mit der größten Leichtigkeit fast ex improviso in flotte fließende Verse zu bringen. Das Reimen macht ihm nicht die geringste Mühe. Nach der Lektüre dieser Fabeln könnte man sich vorstellen, daß der gewandte Herr Stoppe bei der täglichen Tischunterhaltung in Rhythmus und Reim gesprochen oder geschwatzt habe. Wir glauben, daß, was die Leichtigkeit des Versificirens betrifft, Gellert, bei dem nach Scherer's Ausdruck „die Reime wie zufällig eintreten", von dem Schlesier gelernt habe. Hagedorn besitzt nicht solche Fertigkeit im Reimen. Aber während Stoppe eben in Folge seiner Virtuosität des künstlerischen Ernstes verlustig geht, den feineren Gesetzen der Prosodie und der Lautwirkung keine Beachtung schenkt, vielfach um in seinem rhythmischen Trabe nicht eine Minute gehemmt zu werden nach Belieben Silben einfügt, ausstößt und pleonastische Flickwörter zwischen stellt, ist Hagedorn bemüht überall mit dem echten Fleiße des Künstlers seinem Vers Korrektheit, Wohlklang und geschlossene Fügung zu geben. Stoppe in seinen Versen gleich dem dilettantischen Klaviervirtuosen, welcher ein Potpourri mühelos und flink vom Blatt spielt, hier ein paar Noten unter den Tisch fallen läßt und dort die vorgeschriebene Pause mit einem Trillerchen füllt; Hagedorn ist der gediegene Künstler, der uns eine freilich nicht sehr inhaltstiefe aber gut gearbeitete Sonate, die er gründlich studirt hat, in exakter Ausführung vorträgt. Wir bemerkten, daß Stoppe des Verses wegen vielfach die Worte in ungehöriger Weise kürze oder dehne. So

sagt er die „Kirms", „dauerhaftig". Aber er conjugirt auch unrichtig: „es schmackt", er construirt alterthümlich, wie Triller, „gegen" mit dem Dativ. Er braucht „häufig" in der alten Bedeutung, wenn er den Regen sich „häufig ergießen" läßt, er schreibt „der Jeck" und bildet Worte wie „Ungeneußigkeit". Mehr als dergleichen Fehler verletzen uns bei ihm pöbelhafte gemeine Ausdrücke. Das Schimpfwort „Aas" ist nicht gar selten in den Fabeln; von dem jungen Kaufmann sagt Stoppe, daß er „hurte, fraß und soff"; der Fuchs erzählt, wie er „an einem Baum sein Wasser abgeschlagen"; die Zofe heißt „das Kammermensch", Hänschen kratzt sich seinen „verlausten Kopf", und der Hund heißt die Kuh sterben „in aller Huren Namen".

Diese Roheiten des Ausdrucks leiten über zu den nicht minder starken Roheiten in Erfindung und Darstellung der Fabeln. Die vom Hunde und den Kühen, welche eine pöbelhafte Satire auf das Treiben der studentischen Säufer enthält, ist in der Erfindung so abgeschmackt und plump, in der Darstellung so roh und gemein, daß man nach der Lektüre dieses Gedichts einen unüberwindlichen Ekel empfinden muß. Kaum weniger pöbelhaft ist die Erzählung von dem Bauern, der seinem Weib vermittelst der Pillen, welche ihm des schlafenden Doktors schwatzhafter Papagey verordnet, die Ruhr austreibt, oder die von dem Fuchs, der dem dummen Kalb vorlügt, er habe mit seinem dampfenden Urin einen ganzen Wald in Brand gesteckt. Wären dergleichen rohe Erfindungen mit dem feinen satirischen Witz des Lafontaine oder mit dem köstlichen urkräftigen Humor des Burkard Waldis vorgetragen, so ließen sie sich ästhetisch rechtfertigen. Aber in Stoppe steckt nicht eine Spur von Witz oder Humor. Die Lustigkeit, die Bodmer an ihm lobte und nachahmenswerth fand, können wir höchstens possenhafte Komik nennen. Selbst solche Komik erscheint bei ihm gezwungen. Im Allgemeinen erzählt er stets mit dem realistischen Ernst des Verfassers

der Dichtung „Cabinet of love", welche wir oben erwähnten. Selbst der Cynismus dieses Engländers fehlt ihm. Eine seltsame unmoralische Entschuldigung für solche poetischen Roheiten scheint der Dichter in der Fabel von dem Leichencarmen und dem Buhlerlied an uns zu richten. Welche niedrige Ansicht vom Beruf des Dichters klingt aus der Schlußstrophe, trotzdem sie ein „leider" enthält!

„Ihr Dichter, spart den frommen Fleiß,
Den der gemeine Mann niemals zu schätzen weiß;
Ein frecher Ausdruck ist ihm lieber,
Als alles, was die Kunst des Beifalls würdig schätzt.
Wer für den Pöbel schreibt, der muß ganz anders singen.
Was ein gemeines Ohr ergötzt,
Muß, leider! frei und frech und zotenhaftig klingen!"

Betrachten wir nun die Erfindungen Stoppe's nach ihrem Verhältniß zum Wesen der Fabel, so können wir nicht genug staunen über die Fülle des Abgeschmackten, Unnatürlichen und Widersinnigen, das uns hier begegnet. Nicht genug, daß er die verschiedensten Begriffe, als Reichthum, Vergnügsamkeit, Wollust, Tugend und Laster, Zeit und Raum, selbst die Zahlbegriffe Null und Eins, in geschmacklosen Allegorien personificirt und die Thiere in alberner Manier vermenschlicht, — wie denn z. B. der kranke Kater die jungen Mäuse vermittelst eines Papiers, welches er für sein Testament ausgibt, an sich lockt, — nein, er verleiht den verschiedensten todten und bewegungslosen Gegenständen Leben und Rede, läßt die Glocken mit dem Wetterhahn, das Kriegsschwert mit dem Studentendegen, das Fenster mit dem Ofen, die E-Saite mit der A-Saite, den Spiegel mit dem Pinsel, den Kater mit dem Sprachrohr, den Teich mit den Bächen, selbst die Regenrinne mit den Dachschindeln erbitterte Wortkämpfe führen. Solche widernatürliche Erfindungen in äußerst breiter monotoner Erzählung, welche durchgängig in noch höherem Grade

wie Stoppe's Vers die kunstlose Nachlässigkeit des improvisirenden Straßenerzählers aufweist, vorgetragen, und noch dazu in ewig gleichem Rhythmus, mußten einen gebildeten Sinn, ein feines Ohr, welches einmal die edleren Reize Hagedorn'scher Darstellung aufgenommen hatte, sehr empfindlich verletzen. Gedenkt man dazu jener abschreckenden Roheiten in Ausdruck und Inhalt, — wie hoch steht hier unser Hagedorn an feingebildetem Geschmack und künstlerischem Vermögen über Stoppe! Weit höher als etwa Lafontaine über Lamotte, mit welchen beiden Franzosen die genügsamen deutschen Leser den Hamburger und den Hirschberger sofort nach dem gleichzeitigen Erscheinen ihrer Fabeln zu vergleichen pflegten.

Trotz aller dieser Ausstellungen übertrifft Stoppe nicht nur in einem Punkte seiner Dichtung unsern Hagedorn, sondern weist auch, freilich in beschränkter Bedeutung, einen Fortschritt im Vermögen epischer Darstellung auf. Stoppe besitzt mehr Phantasie als Hagedorn, und wir kennen überhaupt, selbst Haller nicht ausgenommen, seit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts keinen Dichter, an dessen poetischen Leistungen die Einbildungskraft in dem Maße mitgewirkt habe, wie sich dies in den Fabeln Stoppe's zeigt. Während bei Haller die Phantasie sich als reproducirende Vorstellungskraft äußert und den Dichter befähigt, die empfangenen Bilder gesehener Landschaften in allen wesentlichen Zügen der bildsamen Masse seiner poetischen Sprache deutlich aufzudrücken, bethätigt dieselbe sich bei Stoppe bereits erfinderisch. Seine Erfindungen sind freilich, wie wir oben gesehen haben, vielfach äußerst geschmacklos. Aber es zeigt doch darin eine seelische Kraft, welche seit lange den Dichtern abhanden gekommen war und ohne welche ein echter Epiker undenkbar ist, sich wirklich vorhanden und thätig. Wir geben dafür einige Beispiele aus den Fabeln. Die Kirchenglocken schelten den Wetterhahn, der stumm auf dem Nachbarhause steht, daß

er so „maulfaul“ sei und des Krähens nicht gedenke, indeß sie so unermüdlich in's Land hinein riefen, worauf allemal die Menschen zusammen strömten; gar oft käme ein ganzer Schwarm von Jungen, dem ein langer schwarzer Mann nachwandele. Hier folgt dann die recht lebendige und anschauliche Darstellung eines Leichenzuges. In der vierten Fabel des ersten Buches verschwören sich die Berge, das Thal, den „Grobian“, der da unberechtigt zwischen ihnen stünde, zu ersäufen und gießen, als ein Wolkenbruch gefallen, unermeßliche Wasserströme herab. Aber als dieselben sich verlaufen, ist das Thal doppelt tief und weit. Ein andermal prahlen zwei Fenster, „die der Frost vollkommen damascirt“, mit ihrem zierlichen Rankenputz gegen den schmucklosen Ofen. Als dieser aber geheizt wird und die Kacheln ihre Gluth ausstrahlen, da „nahm das Laubwerk gute Nacht, die Blumen flossen auf die Diehlen“. Hier sehen wir die Fischer bei dunkler Nacht in den Bober steigen, jeder ein Licht auf dem Kopf, damit die Krebse glauben sollen, die Morgenröthe stiege schon auf, aus der Tiefe empor dem verlockenden Licht entgegenstreben und sich an den gezückten Gabeln spießen. Dort schreit ein Kind beim Anblick eines Glühwurms „Feuer!“ Der erschreckte Nachbar trägt den Ruf weiter, der Lärm fliegt durch das Dorf, die Gemeinde läuft angsterfüllt zusammen. Hier wandern die Kinder mit großen Töpfen in den Wald, den jungen Birken ihren Saft abzuzapfen. Dort gehen sie dem Bauer in den Acker und ziehen Rüben aus; eines verweilt dabei zu lange, und plötzlich allein gelassen, sieht es zur Seite den „schwarzen Mann“, seinen Schatten, vor dem es kreischend flieht. Die Ochsen haben ihren fetten Clown unter sich, der sie auf der Reise mit tollen Sprüngen ergötzt. Bei Stoppe hat alles, oft die unglaublichsten Dinge, Leben, Vernunft und Rede; neben allen möglichen Thieren die verschiedensten leblosen Gegenstände, wie Spiegel, Pinsel

Oefen, Fenster, Schlüssel, Prügel, Rohrstöcke, Degen, Messer, Ruthen u. dgl. Und wenn man hört, wie der geizige Teich, der des Wassers nie genug hat, die Bächlein zu sich lockt, oder wie die Fichte mit der Tanne plaudert, so gedenkt man unwillkürlich an die modernen Waldmärchen eines Robert Prutz.

Wir sahen aus allen diesen Beispielen, daß Stoppe mit der Phantasie gedichtet hat. Und da er sich seinen Erfindungen mit Behagen hingibt, so ist ihm auch die Erzählung, der freilich überall der feinere Reiz geschmackvoller Form mangelt, in weit höherem Maße Selbstzweck, als wie dies bei Hagedorn der Fall war. Daher kommt es auch, daß einerseits die behagliche, oft übermäßig breite Darstellung uns meistens erst gegen Schluß der Fabel errathen läßt, welchen allgemeinen oder partikularen Moralsatz sie im Bilde klar machen soll; daß andererseits die Erzählung nur selten durch satirische Seitenhiebe oder andere Abschweifungen unterbrochen wird und der angehängte Lehrsatz überall kurz gefaßt ist. Besonders wichtig ist schließlich noch bei Stoppe, daß er nicht nur seine Stoffe, während Hagedorn die seinigen durchweg aus Litteratur und Ueberlieferung schöpft, selbständig erfindet, sondern auch die Motive dazu nicht etwa aus fremden Ländern und fernen Zeiten herholt, vielmehr unmittelbar aus dem Leben, das ihn umgibt, herausgreift. Damit hängt es denn auch zusammen, daß viele dieser Fabeln ihrer ganzen Anlage und Tendenz nach gegen bestimmte Menschengattungen mit ihren eigenthümlichen Fehlern gewendet sind, während die Hagedornschen fast durchweg einen ganz allgemeinen Satz im Bilde darstellen, die ewig gleichen Schwächen des ganzen Menschengeschlechtes bloßlegen und nur in den eingeschobenen Bemerkungen den Stachel der Satire gegen die Laster einer besonderen Zeit und bestimmter Klassen oder Personen richten. Auch Gellert schöpft vielfach seine Stoffe aus dem Leben, welches ihn umgibt, und veranschaulicht in seinen Fabeln

und fabelartigen Erzählungen partikulare Wahrheiten. Wir sind überzeugt, daß er auch hierin von Stoppe Anregung empfangen habe.

Die Fabeln Stoppe's zeigten uns einen Dichter, welcher, freilich ohne Zielbewußtsein, die seit langer Zeit verbannte Phantasie wieder in ihre Rechte einsetzt und gelernt hat mit dem Auge des Epikers die alltäglichen Erscheinungen und Vorfälle zu beobachten und darzustellen. Das war in der Entwickelung der Fähigkeit epischer Darstellung ein entschiedener Fortschritt, aus welchem man gewiß Vortheil gezogen hätte, wäre nicht bei Stoppe mit der lebhaften Vorstellungs- und Erfindungskraft eine mittelalterliche Roheit in Form und Inhalt Hand in Hand gegangen. Von dieser Roheit aber, die man in der Zeit des feineren französischen Geschmackes verachten und hassen mußte, schienen die in demselben Jahre hervortretenden Fabeln und Erzählungen Hagedorn's vollständig zu befreien. Da fand man eine fein gebildete korrekte Sprache, eine schmiegsame wohlklingende populäre poetische Form, entwickelten Geschmack in Wahl des Stoffes und Darstellung, treffende Satire und zahllose Bezüge auf die Zeit; dazu eine idealere tüchtige Gesinnung, die dem moralisirenden Zeitalter Bedürfniß war. Alle diese Eigenschaften boten so feine ungewohnte Reize dar, daß man darüber eine gewisse Trockenheit, einen Mangel an Phantasie nicht beachtete. Und so geschah es, daß alle kommenden Fabeldichter und Schwankerzähler sich an Hagedorn bildeten, Stoppe aber vergessen werden mußte. Nur Gellert hat, ohne daß man sich bisher davon Rechnung gegeben, seine besseren Eigenschaften fortgebildet. In diesen oben bezeichneten Eigenschaften scheint sich Stoppe an die bürgerlichen Poeten des sechszehnten Jahrhunderts anzulehnen, mit denen ja auch Gellert manchen gemeinsamen Zug hat. Daß die Schweizer sich Stoppe's eine Zeitlang annahmen, freilich erst

seitdem 1740 seine zweite Sammlung von Fabeln erschienen war, kann uns nicht wundern, da sie doch in ihm etwas von der schöpferischen Kraft vorfanden, welche sie als die nothwendigste Eigenschaft des echten Dichters wollten betrachtet wissen. Als sie aber erst ihren Klopstock hatten, bei dem sie die Phantasie so hohe Triumphe feiern sahen — wie sollten sie da noch an einen Stoppe denken! Gottsched*) konnte natürlich an der tüchtigsten Eigenschaft des schlesischen Poeten, an seiner lebhaften Phantasie, keinen Geschmack finden. Daß er dessen Fabeln trotzdem lobt, beweist besonders deutlich seinen schlechten Geschmack.

Noch ein zweites Werk zeigt uns deutlich, wie eine Fabeldichtung, welche noch nicht an der edleren Kunst Hagedorn's ein gutes Muster vor Augen sah, hinter dessen Poesie an Werth unendlich weit zurückstehen mußte. Doch läßt sich dieses Werk mit den Fabeln Hagedorn's wohl kaum in direkten Vergleich setzen, da es durchweg in Prosa verfaßt ist. Deshalb aber ist es uns wichtig, weil es beweist, mit welcher Triebkraft sich die Fabel in das allgemeine Interesse zu drängen begann. Wir meinen den „deutschen Lokmann". Gervinus begeht einen Irrthum, wenn er diese Wochenschrift unter diejenigen Werke rechnet, deren Erscheinen veranlaßt wurde durch das Bekanntwerden der Fabeln Stoppe's und Hagedorn's. Denn die ersteren kamen wahrscheinlich zu Anfang des Sommers 1738 heraus, die letzteren ganz bestimmt nicht vor dem 7. August, von welchem Tage die Vorrede datirt. Die erste Nummer des Lokmann wurde aber schon am 5. Juli ausgegeben. Der Verfasser dieser Schrift hat die Fabulisten Hagedorn und Stoppe nicht gekannt. In seiner Betrachtung von dem Nutzen dieser lehrenden Schreibart, die täglich sich mehr verbreite, erwähnt er beide mit

*) Beiträge VII 299.

keinem Wort, ebensowenig setzt er als Motto vor die Wochennummern Verse dieser Dichter, was er, der mit allen Mitteln den Werth der Fabel nahe zu legen suchte, gewiß nicht unterlassen hätte, wäre ihm etwas von diesen neuen Gedichten bekannt gewesen. Solches Motto nimmt er stets aus den Poesien der Günther, Hanke, Brockes und Triller. Weder Stoppe's noch Hagedorn's Fabeln stehen in irgend welcher formellen oder sachlichen Beziehung zu den „Räthseln des deutschen Lokmann". Der deutsche Lokmann gehört durchaus in das Gebiet der moralischen Wochenschriften nach englischem Muster. Die erste Nummer beginnt ganz in der Art der Fabelsammlungen des sechzehnten Jahrhunderts mit einer kurzen Lebensbeschreibung des Aesop. Doch macht nach dessen Tode hier seine Seele eine Wanderung durch die Leiber des Epikur, Horaz, Lokmann und anderer Moralisten. Die späteren Nummern heben jede mit einem „Räthsel" an, das heißt mit einer Fabel, die in breiter vielfach unkorrekter und ungeschickter Prosa erzählt wird. Die Erfindungen sind meist neu oder mit neuen Zusätzen vermehrt. Jedem dieser Räthsel folgt eine seitenlange Betrachtung, welche mit der erzählten Fabel oft in keinem Zusammenhang steht, sondern einen Theil für sich bildet. Diese Betrachtungen, welche uns in sehr verschiedener Schreibart bald eine Geschichte der Fabeldichtung bringen, bald die heidnische Lehre der Seelenwanderung widerlegen wollen, hier in drastischen Farben und starken Ausdrücken das Bild eines bösen Weibes entwerfen, dort über das Nachäffen der französischen Moden spotten und in satirischer Weise Mittel vorschlagen zur Besserung der verderbten Zeit, beweisen uns, daß der jedesmalige Verfasser mit Hugo von Trimburg, Theophrast, den Tischreden Luthers und dem Spectator wohl verrtaut gewesen sei. Nachdem einmal die Fabeln von Hagedorn und Stoppe bekannt worden, konnte

der deutsche Lokmann nirgendwo noch Gefallen finden, und so ging diese seltsame Wochenschrift schon im December desselben Jahres ein.

Der erste Theil von Stoppe's Fabeln und in noch höherem Grade der „deutsche Lokmann" waren im Grunde zu unbedeutende Werke, als daß sie hätten Schule machen und der tiefgehenden Wirkung der Hagedorn'schen Fabeldichtung ein Hemmniß sein können. Ein anderes viel bedeutenderes Werk aber hätte sehr wohl die ganze deutsche Fabeldichtung aus dem Bette, in welches sie Hagedorn geleitet hatte, hinausdrängen und in eine entgegengesetzte Bahn lenken können. Es ist dies kein poetisches Werk, sondern ein theoretisches. Wir meinen Breitinger's Abhandlung über „die äsopische Fabel", welche einen Theil von des gedankenvollen Schweizers „kritischer Dichtkunst"*) bildet. Obgleich in dieser Abhandlung Hagedorn's Fabeln öfters herangezogen und warm gelobt werden, so stellt doch der Züricher Kunstrichter darin mit Entschiedenheit und vielfach tiefer Begründung eine Theorie auf, welche der Praxis, wie sie Hagedorn in seinen Fabeln geübt hat, durchaus feindlich gegenüber tritt. Gleichwohl errang die Hagedorn'sche Praxis in ihrer Weiterbildung und Vervollkommnung durch Gellert einen entschiedenen Sieg über die Schweizer Theorie. Um dieses feindliche Verhältniß klar zu legen, müssen wir Breitinger's Aufsatz näher betrachten. Auch gehört derselbe chronologisch an diese Stelle unserer Abhandlung. Denn die „kritische Dichtkunst" erschien im Jahre 1740.

Schon vor dem Erscheinen der Abhandlung Breitinger's hatte man begonnen über die Fabel zu theoretisiren. Die fabeldichtenden Poeten begleiteten ihre Apologe mit theoretischen

*) Zürich 1740.

Vorreden und Anmerkungen*). Riederer fand die Fabeln von Hunold zu lang und stellte ihnen den verdeutschten Phädrus von Salomon Franke entgegen, da dieser „sich einer sonderbaren Kürze beflissen habe, welche, zumal in einem kleinzeitlichen Genre, den Tadlern keinen Stoff zum Lachen geben würde". Darauf entgegnete Richey in seiner Recension von Riederer's „Aesop", man müsse letzterem Autor den Ruhm lassen, daß er sich einer Schreibart zu bedienen gesucht habe, welche der Materie gemäß sei und sich für Kinder wohl schicke, weshalb auch ein bischen badinerie mehr zu loben als zu tadeln sei. Derselbe sei kurz, deutlich und übersetze treu. Aber in seiner poetischen Form scheine Hans Sachs lebendig geworden, während man doch jetzt etwas Sauberes, Ungeflicktes, Fließendes verlange. Wenngleich nun die Länge oder Kürze der Fabel durchaus nichts Unwesentliches ist, so zielen doch solche Bemerkungen mehr auf das Aeußere als auf das Wesen des Apologs. Mit dem Charakter dieser Gattung scheint sich zuerst Triller in der Vorrede zu seinen Fabeln näher zu beschäftigen. Doch sind seine Ideen fast durchweg aus Lamotte's Abhandlung über die Fabel und aus den betrachtenden Episoden in dessen Gedichten dieser Gattung entlehnt. Gar manchmal hat der witzlose Triller den auch nicht immer geistvollen Franzosen gründlich mißverstanden. Seine Theorie werden wir aus deren Widerlegung in Breitinger's Dichtkunst kennen lernen. Dieser gründliche Schweizer hat eine viel höhere Auffassung von der Aufgabe, ein viel tieferes Verständniß vom Wesen der Poesie; aber er widerlegt den „eklen Kunstrichter" Triller nicht selten mit sophistischen Gründen, und die Resultate, die er aus seiner Untersuchung gewinnt, sind zum Theil freilich sehr

*) Vgl. die Anmerkungen zum ersten Capitel.

werthvoll, zum Theil aber nicht minder kümmerlich. Wir wollen uns bemühen diese ausführliche Abhandlung, welche, an Weitläufigkeiten und Wiederholungen leidend, sich über hundert Seiten verbreitet, ihren wesentlichen Zügen nach in knapper Fassung wiederzugeben. Sie ist auch deshalb für die Litteraturgeschichte wichtig, weil auf ihren vorzüglichsten fundamentalen Satz später Lessing seine Theorie der Fabel begründet.

Auszug aus Breitinger's Abhandlung über die äsopische Fabel.

„Die Fabel ist in ihrem Wesen und Ursprung betrachtet nichts anderes als ein lehrreiches Wunderbares." Dieselbe ist erfunden worden, um den nothwendigen moralischen Lehren und Bestrafungen, welche den Menschen in ihrer nackten Gestalt widrig und verdrießlich vorkommen, durch die künstliche Verkleidung in eine reizende Maske einen gewissen Eingang in das Herz zu verschaffen. Die Erzählung in der Fabel hat den Zweck, die wahre Absicht des Moralisten künstlich zu verbergen, das Wunderbare darin aber soll dem Vortrag eine anzügliche reizende Kraft geben, damit der Leser aufmerksam gemacht und wohl unterhalten werde. Derselbe aber muß die wahre Absicht des Moralisten am Schluß der Erzählung aus der Aehnlichkeit des Bildes errathen. Die Fabel ist also eine Erinnerung, die unter die Allegorie einer Handlung versteckt wird; sie ist ein historisch-symbolisches Morale.

Demnach hat dieselbe zwei wesentliche Hauptheile: der sichtbare Theil, der Körper der Fabel, ist die Erzählung; der unsichtbare Theil, welcher durch Nachdenken und Vergleichen entdeckt wird, die Seele nämlich, wird von der Lehre gebildet. Wie nun der Körper des Menschen allein dienen soll, die

Wirkungen der Seele, des vornehmeren Haupttheils, zu offenbaren und sie zu dem Commercio mit der materialischen Welt tüchtig zu machen; ebenso ist die Lehre die Hauptabsicht der Fabel, und die Erzählung, welche doch nur um der Lehre willen erfunden wird, muß so beschaffen sein, daß jene aus derselben unzweifelhaftig und vollständig ersehen werden könne. Folglich sind alle Umstände der Erzählung, deren Wahl sich nicht aus der Harmonie mit der moralischen Absicht rechtfertigen läßt, ganz unnütz und müßig. Man soll demnach die Erzählung in der Fabel nicht als einen unbeseelten abgesonderten Körper betrachten, da sie in diesem Falle ein leeres Kinderspiel wäre.

Wie man nun aus den bloßen Bewegungen und Verrichtungen des Körpers die verborgenen Gedanken, die Schlüsse und den Zustand der Seele deutlich erkennen kann; also sollte man aus den Umständen der ähnlichen Handlung die darunter verborgene Lehre leicht und ohne tiefes Nachdenken entdecken können. Demnach wäre es unnöthig und überflüssig, die Lehre der Fabel mit ausdrücklichen Worten beizusetzen. So hat auch Aesopus seinen Fabeln nie die Lehre selbst angehängt, trotzdem Triller dies behauptet; denn er setzte seine Fabeln stets bei bestimmten Anlässen auf, und dem Zuhörer, der sich in demselben Fall und Umstand befand, den der Moralist allegorisch abschilderte, ward es leicht die Lehre zu ziehen. Da aber jetzt nicht jeder, der Fabeln liest, sich immer in dem gleichen Falle befindet, zudem die Fähigkeiten der Leser verschieden sind, so mag der Dichter ihnen auf die Spur helfen und die Lehre mit ausdrücklichen und bequemen Worten aussetzen, jedoch nicht eher als am Ende. Denn ein anderes Verfahren widerspricht dem Zweck der Fabel und verhindert, daß der Geist des Lesers angenehm geübt werde. Phädrus setzt öfters die Lehre an das Haupt der Fabel, welche Abweichung Triller aus Unbedachtsamkeit einen Irrweg nennt.

Doch gibt er ja nur die Erfindungen, die aus des Aesopus Fabeln jedem Kinde bekannt waren, in neuer Form; es wäre demnach eine vergebliche Mühe gewesen, wenn Phädrus die Absicht seiner Erzählungen mit Fleiß hätte verbergen wollen. Dazu kommt, daß dieser Poet die Fabeln, welche Aesop zur Bestrafung besonderer Menschen erfunden und angewandt, in allgemeine Lehrsätze aufgelöst hat, welche doch der Eigenliebe des Menschen nicht anstößig sind, denn „quod omnibus dicitur, nulli dicitur". Ferner muß man dem Verfasser, der uns ein ganzes Buch Fabeln auf einmal bringt, die Freiheit lassen, durch Veränderung des Vortrags den Leser vor Ermüdung zu bewahren. Aus dem Grunde hat Lamotte seine Episodia eingeschoben, worin ihm der geistreiche Herr Hagedorn etliche Male glücklich gefolget ist. Aus dessen Beispiel vom „geraubten Schäfgen" ersieht man deutlich, wie die Fabel geschickt sei, den Menschen gleichsam wider Willen auf seine Fehler aufmerksam zu machen. Da nun die Erzählung die Fabel angenehm, das Lehrreiche sie nützlich macht, so ist in ihr das Angenehme und Nützliche und also die höchste Kraft der Schönheit eines Vortrags vereinigt.

Das Wunderbare gehört zum Wesen der Fabel insofern, als es eine nothwendige Eigenschaft der Erzählung ist. Dieses Wunderbare hat seine verschiedenen Grade, nach denen es sich von dem Wahrscheinlichen mehr oder weniger entfernt, doch nie so weit, daß es alle Wahrscheinlichkeit übersteigt.

Der niedrigste Grad des Wunderbaren findet sich in den Fabeln, darin ordentliche Menschen aufgeführt werden. Diese Fabeln, welche wir die wahrscheinlichen oder menschlichen nennen, werden von vielen, darunter auch Triller, für keine Fabeln gehalten, weil das Wunderbare in ihnen mangele. Aber das Wunderbare macht nicht das Wesen der Fabel aus, sondern es ist nur eine Eigenschaft der Erzählung. Daß aber diese erforderliche Eigenschaft auch in der menschlichen

Fabel Platz haben könne, zeigt sich aus der Erfahrung, indem solche Fabeln, falls sie gut erfunden waren, sichere Wirkung gethan haben, was uns die Erzählung vom Propheten Nathan und die ganze Lehre des Sokrates beweist. Zudem äußern sich die menschlichen Leidenschaften selbst im alltäglichen Leben oft auf außerordentliche Weise; wir finden in den Handlungen und deren Folgen des Unvermutheten genug; das Unvermuthete aber ist für uns wunderbar. Daß ferner die Erzählung eines historischen Beispiels nicht in die Fabel gehöre, weil diese doch eine Dichtung sei, ist ein Einwurf, der sich aus unserer Theorie vom Wesen und Zweck der Fabel widerlegt. Diesen beiden Einwürfen gegenüber bedenke man schließlich, daß niemand den großen epischen Gedichten, weil darin Menschen, und zwar oft historische Personen aufgeführt werden, den Titel einer Fabel wird abstreiten können. Denn Fabel und Epos haben ein gleiches Wesen, in beiden muß die Handlung, die erzählt wird, einfach sein und eine Hauptlehre zur Absicht haben. Der Unterschied liegt nur darin, daß das Epos eine große, meist politische Wahrheit vorführen will und der größeren Absicht gemäß eines größeren Apparates zu der Allegorie benöthigt ist.

Gehen wir nun über zu der anderen Klasse der äsopischen Fabeln, die wir mit dem gemeinen Namen wunderbare Fabeln belegt haben und in welchen heidnische Gottheiten, phantastische Wesen, Thiere, Pflanzen oder gar leblose Gegenstände als vernünftige Personen angeführt werden. In denselben wiegt das Wunderbare so bedeutend vor, daß einige frostige Köpfe diesen Fabeln Mangel an Wahrscheinlichkeit vorwerfen und behaupten, sie könnten nur den Pöbel und die Kinder ergötzen. Allein ich meine sie besitzen des Wahrscheinlichen genug auch scharfsinnige Köpfe zu vergnügen. Denn da die gegenwärtige Einrichtung der Welt nicht schlechterdings nothwendig ist, also in einem anderen Weltsystem die Thiere,

Pflanzen und leblosen Geschöpfe anders geordnet und höher befähigt sein können, so kann man sich in der Einbildung als möglich vorstellen, daß ein allgemeiner Weltgeist alle sichtbaren Geschöpfe beseele und also zu einem vernünftigen Umgang unter einander tüchtig mache. Daher beruht die Wahrscheinlichkeit dieser wunderbaren Dichtung auf einem angenehmen Betrug unserer Einbildung, indem wir die Lehre, die wir aus vernünftiger Betrachtung der Dinge schöpfen, diesen als Absicht zuschreiben und sie als unsere Lehrmeister ansehen. So konnte David sagen: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes!“ So sagen wir „der Schutt der Gemäuer zeugt von des Tyrannen Grausamkeit“. Folglich ist die Dichtung der Fabel nicht unwahrscheinlicher als eine gewohnte Metapher.

Die thierischen Fabeln insbesondere haben einen mehreren Grad der Wahrscheinlichkeit, da der Mensch in genauerer Verwandtschaft mit den Thieren steht und mit Unrecht sich so bedeutender Vorzüge vor diesen anmaßt; anerwogen er, indem er sein so hoch gespanntes Vorrecht, die Vernunft, größtentheils verwahrloset und allein vom Triebe der Lüste geleitet wird, durch solche niederträchtige Gefälligkeit sich zu den Thieren freiwillig herabläßt. Dazu kommt, daß die Menschen mit einem großen Theil der Thiere in enger Verbindung und Gesellschaft leben, wie man ja auch häufig den Reiter mit seinem Roß, den Bauer mit dem Zugochsen, das Frauenzimmer mit seinem Schooßhund Gespräche halten hört, wie mit Menschen, wobei die Thiere durch Veränderung der Geberden und der Stimme Antwort geben. Auch müssen wir annehmen, daß die Thiere wirklich eine Sprache besitzen; denn es steht in der Bibel, daß die Schlange und der Esel mit menschlicher Stimme geredet haben. Was schließlich die heidnischen Gottheiten und phantastischen Wesen, als Tugend und Laster, die Affekte, die Zeit, welche öfters als Personen in der Fabel

aufgeführt werden, betrifft, so beruht ihre Wahrscheinlichkeit auf dem Glauben einer früheren Zeit, dem zu Folge solche Wesen wirklich existirt haben. Und in diese leichtgläubigen Zeiten kann man sich leicht durch einen Schwung der Einbildungskraft zurückversetzen.

Wir sprachen oben von den leblosen Dingen überhaupt. Da aber darunter auch alle Werke der Kunst eingeschlossen sind, so erklären wir hier, daß in Ansehung derselben dem Fabulisten nicht soviel Freiheit eingeräumt werden dürfe, wie in Ansehung der todten Werke der Natur. Denn es entbehrt der Wahrscheinlichkeit, daß der Mensch durch Zusammensetzen der Theile ein Werk hervorbringen könne, welches den Verstand und die Rede ebenso gut habe wie er selbst. Freilich können auch Kunstwerke auf moralische Schlüsse und Gedanken führen. Auch wird vielen derselben durch die Freiheit eines alltäglichen Tropus die Gabe der Sprache und mit derselben zugleich Gedanken zugelegt, wie der Natur, dem Buche, der Glocke. Andere haben wiederum äußere Aehnlichkeit mit dem menschlichen Körper. Aus dem Grunde entbehrt auch die kühne Fabel von dem Winzer und der Tonne nicht durchaus der Wahrscheinlichkeit; denn die bekannte Metapher schreibt der Tonne einen Bauch und Mund zu; ferner gibt die leere Tonne wenn man daran pocht, einen Ton von sich, und die überfließende ist ein deutliches Sinnbild vom Menschen, der sich übersäuft. Wenn dagegen Stoppe zwei Tücher im Sacke eines Webers reden und fechten läßt, so gehört solche abenteuerliche Erfindung unter die kindischen Ammenmärchen. Aber es müssen nicht nur die Personen der Fabel ihrer Existenz nach wahrscheinlich sein, sondern auch deren Reden und Handlungen. Daher hat man in den Thierfabeln auf den natürlichen Charakter der Thiere sorgfältig zu achten. Zum Schluß sei noch bemerkt, daß die Fabel eben so wenig wie eine andere Allegorie beweiset, sondern nur die Absicht

hat zu belustigen und zu erklären; weshalb es widersinnig gehandelt wäre, wenn der Fabulist eine mathematische oder gleich so offenbare Wahrheit vorstellen wollte; z. B. daß die krumme Linie aus einer Menge gerader bestehe, daß der Mensch eine sterbliche Creatur sei.

Wir haben Breitinger's Theorie der äsopischen Fabel in ihren wesentlichen Zügen wiedergegeben. Dem theoretischen Theil läßt der gründliche Schweizer einen kürzeren praktischen Theil nachfolgen, in welchem er seine ausgesprochenen Ansichten an Beispielen darlegt. Er wählt seine Beispiele fast durchweg aus den Fabeln Triller's, um in rücksichtsloser Kritik deren Fehler aufzudecken. Wir müssen ihm Recht geben, wenn er Triller beweist, derselbe verstoße fast überall gegen seine eigene Forderung, daß jede Fabel etwas Unglaubliches, aber nichts Widernatürliches enthalten müsse; derselbe sei ferner in seinen Erfindungen abgeschmackt und beweise in seinen theoretischen Urtheilen, daß er den Lamotte durchaus mißverstehe. Aber wir müssen bekennen, daß Breitinger's Urtheile oft nicht minder abgeschmackt und haltlos sind; wenn er z. B. sagt, Triller beeinträchtige das Wunderbare in der Erfindung des Augustinus, der ein Kind am Gestade trifft, welches sich müht den Ocean auszuschöpfen, dadurch, daß es aus dem Weltmeer den viel kleineren Rheinstrom mache. Welchen Mangel an historischem Sinn bekundet ferner der Schweizer, wenn er zur Rechtfertigung der menschlichen Fabeln, die ihm die ursprünglichen zu sein scheinen, behauptet, „daß die Fabeln der Thiere und leblosen Geschöpfe niemals wären erfunden worden, wenn es nicht aus Mangel des Neuen und Wunderbaren in den täglichen menschlichen Geschäften geschehen wäre"! Neu und wichtig aber ist in diesem zweiten Theil der Abhandlung die Forderung, daß die Fabel

wie das Drama der Einheit benöthige, daß also darin nur eine Hauptlehre dargestellt werden dürfe.

Breitinger stellt in dem theoretischen Theil seiner Abhandlung, welcher viel Richtiges aber auch viel Verkehrtes und Abgeschmacktes enthält, als fundamentalen Satz die Forderung auf, daß die Erzählung in der Fabel, die doch nur der darzustellenden Lehre willen erfunden werde, so beschaffen sein müsse, daß jene aus derselben unzweifelhaft und vollständig ersehen werden könne; daß folglich alle Nebenumstände der Erzählung, deren Wahl sich nicht aus der nothwendigen Harmonie mit der moralischen Absicht rechtfertigen lasse, als ganz müßig und unnütz zu vermeiden seien. Wir müssen durchaus diese Forderung als berechtigt anerkennen. Dieselbe bezeichnet das Wesen und den Zweck der Fabel, wie sie von Aesop praktisch geübt wurde; auf diesen fundamentalen Satz begründet ungefähr zwanzig Jahre später Lessing seine in ihren Ausführungen so bedeutend tiefere und strengere Theorie der Fabel. Diese Forderung, welche bereits Lafontaine wider Willen und im Gegensatz zu der eigenen Praxis als berechtigt hatte anerkennen müssen, enhielt ein Verdammungsurtheil der ganzen modernen Fabeldichtung und bezeichnete die Praxis des Aesopus und seiner Schüler als die einzig richtige. Dieser Forderung schließlich steht die dichterische Praxis Hagedorn's überall feindlich gegenüber. Denn derselbe hat nicht Acht auf die verlangte Harmonie zwischen Erzählung und Lehre der Fabel. Zwar läßt sich aus seiner Erzählung überall die Lehre deutlich erkennen, selbst wenn dieselbe nirgends „in ausdrücklichen Worten ausgesetzet" wäre. Doch beschränkt er sich nicht auf die Vorstellung derjenigen Züge, welche zur Klarlegung der Moral nothwendig sind. Er erzählt mit behaglicher Breite, wenngleich er das epische Detail vernachlässigt; sein Streben nach sachlicher Korrektheit heißt ihn Umstände der Begebenheit ausführen, die mit der

Absicht der Fabel nichts zu schaffen haben, oder bestimmt ihn Handlungen aus den Charakteren heraus zu motiviren, wie das Epos es fordert; sein Trieb nach Belehrung und Satire läßt ihn Betrachtungen und scharftreffende Bemerkungen einführen, welche die Einheit der Lehre in der Fabel aufheben. Allen solchen Beobachtungen zufolge können wir, da wir Breitinger's Hauptforderung als berechtigt anerkannt haben, den meisten dieser Gedichte Hagedorn's den Namen eigentlicher Fabeln nicht zuerkennen. Wenngleich der Dichter im echt Epischen noch schwach und unvermögend erscheint, so betrachtet er doch die Erzählung nicht nur als Mittel zum Zweck. Er ist überall bestrebt, dem Körper an sich Leben und Schönheit zu geben, so daß aus den Bewegungen eines solchen vollendeteren Leibes die Seele naturgemäß dann und wann als selbständige Inwohnerin hervorschaut. Daß freilich ein Körper schon allein durch seine eigene Schönheit beseelt erscheinen könne, auch wenn er nicht die Wirkungen eines abgesonderten geistigen Wesens zur Aeußerung brächte, das hätte weder Hagedorn noch seine ganze Zeit verstehen können. So sind denn auch seine größeren Erzählungen, selbst die wenigen schmutzigen und schlüpfrigen, im Grunde nichts anderes als Fabeln oder Satiren, in welchen die Darstellung der Begebenheit eine breitere, ausgeführtere ist. Alle Nachfolger Hagedorn's nun sind jeder auf seine Weise und oft durchaus ohne Absicht und Bewußtsein bestrebt, in der Erzählung dem Körper selbständige Bewegung und eigene unbedingte unabhängige Schönheit zu verleihen, bis endlich Wieland in seiner glücklichsten späteren Periode die sogenannte Seele ihrer angemaßten Rechte entsetzt und Körper hinstellt, welche durchaus keinen anderen Zweck haben als schön zu sein und durch diese Schönheit die Menschen zu ergötzen. Es war daher ein Glück für unsere Litteratur, daß die Dichter des achtzehnten Jahrhunderts schlechte Fabeln geschrieben haben.

Denn dadurch allein ward eine spätere Generation befähigt, gute Epen zu schaffen. Nur in dem Sinne hat die Fabeldichtung des achtzehnten Jahrhunderts für die Entwickelung unserer Litteratur eine hohe Bedeutung, die selbst von Goethe und Herder weit unterschätzt ward. Die kulturhistorische Macht der Fabel war ja natürlich in diesem Zeitraum der Aufklärung nicht entfernt so groß wie im Mittelalter.

Der Schweizer Kunstrichter stellte zuerst mit Geschick und Entschiedenheit Forderungen auf, welche eine tiefe Berechnung hatten. Aber wie ja immer und überall im Leben die Praxis eine größere Wirkung geübt hat als die Theorie, so geschah es auch in diesem Falle. Die neue Theorie war von einer uralten Praxis abgezogen worden. Die äsopische Fabel ward in ihrem Werth durchaus geschätzt und verstanden, aber sie war nicht mehr modern. Man wußte sehr wohl, daß die alte griechische Tracht den höchsten Gesetzen der Schönheit entsprach; aber wer hätte sie tragen mögen, da aus Frankreich eine Kleidung herüberkam, welche mit dem Geschmack und Geist der Zeit übereinstimmte, wenngleich sie sich in ihren Theilen ästhetisch nicht rechtfertigen ließ! Und der neuen Mode in der Fabel, welche von Frankreich herüber drängte, hatte man schon seit zwanzig Jahren in Deutschland Thür und Thor zu öffnen sich eifrig bemüht. Nachdem dann der Dichter Hagedorn dieselbe mit einem Schlage in das allgemeine Interesse gestellt hatte, was konnte es wohl helfen, wenn der Kritiker Breitinger einem kleineren Kreise der Gebildeten darlegte, daß diese Mode verkehrt sei! Derselbe hat auch wohl selbst erkannt, wie erfolglos ein Kampf gegen die schon beliebte Gewohnheit sein müsse; denn er gesteht, wie wir gesehen haben, dieser neuen Fabeldichtung gegenüber der alten strengeren und seiner von derselben gezogenen Theorie, eine ästhetische Berechtigung zu, die er freilich auf äußerliche und kleinliche Gründe stützt. Deshalb auch konnte er einigen

Fabeln Hagedorn's warmes Lob spenden, trotzdem dieser Poet durch seine weit- und tiefwirkende Praxis die aufgestellte Theorie gänzlich ihres Einflusses beraubte. Zudem war Hagedorn damals der einzige Fabeldichter, den ein denkender Kritiker mit gutem Gewissen loben konnte, denn er allein bekundete in Sprache, Versbildung und Darstellung einen reinen und edleren Geschmack.

Wir sagten oben in der Einleitung zu dem dritten Kapitel, die Einwirkung der Hagedorn'schen Dichtungsweise habe sich rasch und sicher überall hin verbreitet; Poeten von geringer Bedeutung, welche in ihren früheren Werken vielfach große Roheit des Geschmackes dargethan hätten, zeigten sich nun plötzlich, nachdem sie Hagedorns Fabeln gelesen, bestrebt in neueren Werken jene Roheit zu mäßigen oder zu bannen. Wir meinten damit Triller und Stoppe. Beide traten kurz nach dem Erscheinen von Breitingers kritischer Dichtkunst, noch in demselben Jahre, mit neuen Fabeln hervor.

Gervinus sagt, im Jahre 1740 seien „neue Fabeln von Triller sammt einer elenden Theorie" herausgekommen. Doch steht diese Theorie, wie wir gesehen haben, vor dem ersten Theil der Fabeln, welcher bereits 1737 erschienen war und ist vor dieser neuen Sammlung*) nicht wieder abgedruckt. In dieser stehen die früheren Stücke in verbesserter Fassung und „hundert und sechs ganz neue Fabeln". Triller, empfindlich gekränkt von dem starken Tadel, den seine ersten Fabeln in Breitinger's Dichtkunst erfahren hatten, begleitete sein neues Werk mit einer sehr heftigen Vorrede gegen die Schweizer. Die groben Angriffe darin strich die Leipziger Censur, so daß wir in dem Druck nur jene Stelle finden,

*) Neue äsopische Fabeln, worinnen in gebundener Rede allerhand erbauliche Sittenlehren und nützliche Lebensregeln vorgetragen werden. Hamburg 1740.

wo der beleidigte Poet von „etlichen schlechten tobenden Neidern und schäumenden Verleumdern" spricht. Um so auffälliger ist es, daß Triller in dieser Vorrede einige theoretische Forderungen stellte, wie sie Breitinger in seinem Werk ausgesprochen; nämlich daß der Fabeldichter nicht „lauter erhabene, seltene, tiefsinnige und so zu sagen geometrische und algebraische Wahrheiten fürtragen solle", und ferner daß „alle allzu ängstlichen und auseinander gedehnten Erzählungen der geringsten Umstände und nichts zur Sache beitragenden Kleinigkeiten als lächerlich und ungereimt gänzlich zu verwerfen seien". Es ist augenscheinlich, daß diese Zurechtweisung gegen Stoppe gerichtet ist. Einen lächerlichen Eindruck macht es ferner, wenn ein so unbedeutender Poet wie Triller die Möglichkeit hinstellt „die Urheber der zwei neuen poetischen Fabelbücher, welche 1738 zugleich zum Vorschein gekommen", seien durch seine „freundlichen Bemühungen zu solcher edlen Beschäftigung angereizt worden". Als ob nicht Hagedorn schon sechs Jahre früher eine Fabel und mehrere Erzählungen geschrieben hätte! Ferner behauptet der Herr Leibmedicus, diese seine neuen Fabeln seien „fast alle miteinander schon entworfen gewesen, ehe diese beiden Fabelbücher ans Licht getreten", und gibt sich den Anschein, als habe er dieselben gar nicht gelesen, wenngleich er dies nicht geradezu ausspricht. Wir behaupten dagegen, daß Triller die Stoppe und Hagedorn nicht nur gekannt, sondern von ihnen gelernt und in einzelnen Stücken seiner neuen Fabeln dieselben offenbar nachgeahmt habe. Die ganze Art und Weise seiner Poesie, die wir oben näher bezeichnet haben, hat er nicht zu ändern vermocht, da sie eben der getreue Ausdruck seiner unwandelbar philisterhaften, kleinlichen Persönlichkeit ist. Doch sucht er hier seine Unfähigkeit, in edlem Stil zu schreiben, dadurch zu verbergen, daß er sagt, es sei überall seine Absicht „zwar nicht matt, platt und pöbelhaft, aber doch ganz natürlich

und mehr kriechend und niedrig, als erhaben und fliegend zu schreiben". Ferner will Triller in dieser Vorrede die Fabeln nach sehr äußerlichen Merkmalen in historische, dialogische und historisch-dialogische eingetheilt wissen.

Stoppe und Triller haben nicht nur in Bezug auf ihre mangelhafte ästhetische Bildung und ihren platten Charakter Aehnlichkeit mit einander, sondern auch, wie wir schon oben gesehen, in ihrer Dichtweise. Beiden wird das Versemachen recht leicht, beide haben Phantasie und bringen neue Erfindungen. Und gerade was die Erfindungen betrifft, so hat Triller jetzt von Stoppe gelernt, mehr aus der Erfahrung und Beobachtung als aus der reinen Phantasie zu schöpfen, die täglichen Ereignisse als Vorwürfe zu benutzen, so daß wir jetzt in größerer Zahl menschliche Fabeln bei ihm finden, denen er in seiner Theorie so geringe Berechtigung zugestanden. Weit bedeutender aber hat Hagedorn auf Triller eingewirkt. Er hat ihm doch eine gewisse Vorstellung des reineren Geschmackes beigebracht, und zwar derart, daß wir uns getrauen wollten die Stücke herauszufinden, welche Triller geschrieben, nachdem er Hagedorn gelesen. Es sind deren freilich nicht viele; aber es zeigt sich in ihnen feinerer Takt in der Wahl und Einkleidung des Stoffes, schärfere Fassung des Gedankens und nicht mehr dieselbe ekle Plattheit und Nachlässigkeit der Sprache. Wir finden jetzt sogar bei Triller Fabeln in strophisch getheilten Versen, worin ihm doch nur Hagedorn Vorbild sein konnte. Auch er erzählt die lehrhafte Anekdote von dem fröhlichen Armen, dem das Geldgeschenk des Reichen die Freude genommen, und wenn er sich hier viel näher als Hagedorn und nicht ganz ohne Glück an Waldis anschließt, so ist doch offenbar, daß er aus dem „Seifensieder" die feinere Art des Vortrags gelernt habe. So hat Hagedorn selbst den Geschmack eines schlechten Poeten bessern helfen. Aber dieser mußte seinem Charakter

nach trotzdem ewig ein schlechter Poet bleiben, sodaß wir im Allgemeinen Bodmer Recht geben müssen, wenn er ihn sofort in dem „nothwendigen Ergänzungsstück zu der Schutzvorrede der neuen Fabeln" und später in dem „Echo des deutschen Witzes" lächerlich machte. Freilich enthalten diese Schriften im Einzelnen viel Ungerechtes, Bissiges, Dünkelhaftes.

Triller ist uns noch deshalb besonders interessant, weil seine dichterische Entwickelung die Richtigkeit unseres Satzes, daß die Fabeldichtung eine Vorschule für das gereimte Epos gewesen sei, durchaus zu bestätigen scheint. Triller hatte, von Brockes beeinflußt, mit betrachtungsvollen Naturschilderungen begonnen; sein ärztlicher Beruf ließ ihn ferner sich eingehend mit dem menschlichen Körper beschäftigen und dessen Zustände und Funktionen in physikalischen Lehrgedichten mit ekelhafter Anschaulichkeit schildern. Um seinen Lehren mehr Eindringlichkeit zu geben, versteckte er dann dieselben in den Fabeln unter erfundene symbolische Handlungen. Nachdem er nun also in den Fabeln kleine an sich unbedeutende Begebenheiten in Form der Erzählung hatte darstellen lernen und dabei selbst eine gewisse epische Fähigkeit in sich entdeckt hatte, wagte er es eine in menschlichem und politischem Sinn bedeutende Handlung dichterisch zu gestalten und schrieb das epische Gedicht vom „sächsischen Prinzenraub". Aber die Schöpfuug eines Epos setzt entwickeltes ästhetisches Verständniß, reinen und reifen Geschmack, strenge Selbstkritik und hohes dichterisches Vermögen voraus, alles Eigenschaften, die unserm Triller fehlten. So mußte denn auch das von ihm zu Tage geförderte Produkt, wie sehr auch Gottsched dasselbe loben mochte*), ein elendes sein. Auch Hagedorn und Gellert hätten kein größeres episches Gedicht schreiben können. Die Fähigkeit der epischen Darstellung mußte erst im Kleinen gewonnen

*) Beitr. VIII 535.

und geübt werden, das erzählende Moment in der Fabel und Schwankdichtung mußte erst zu einem gewissen Grad der Vollkommenheit gelangt sein, ehe ein Wieland seine poetischen Novellen, seinen „Oberon" schaffen konnte.

Ebenfalls im Jahre 1740 war ein neuer Band Fabeln von Stoppe erschienen. Auf dieselben paßt im Allgemeinen die Kritik, welche wir von der ersten Sammlung des Dichters gegeben haben, nur daß wir jetzt in mancher Beziehung unser scharfes Urtheil mildern müssen. Denn Stoppe hatte die Fabeln Hagedorn's gelesen und daraus besseren Geschmack gelernt, sodaß sein neues Werk bedeutend reifer erscheint wie jenes erste. Die Sprache ist hier nicht mehr mit solcher Nachlässigkeit behandelt, die Phantasie weniger ausschweifend und roh, die Darstellung weniger geschwätzig, und pöbelhafte Ausdrücke und Bilder verletzen uns hier weit seltener. Müssen wir solche Besserung dem edleren Beispiel Hagedorn's zuschreiben, so bestärken uns viele Stücke dieser neuen Sammlung in der Meinung, daß Stoppe direkt auf Gellert eingewirkt habe. Er läßt nämlich bereits in weit höherem Grade als Triller und Hagedorn die kurze schwankartige Erzählung mit dem Begriff der Fabel zusammenfallen, wenngleich noch nicht in der Art wie dies einige Jahre später Gellert that. Denn er hat nicht eine einzige eigentliche Erzählung geschrieben, er ist überall durchaus bemüht Fabeln zu dichten. Aber die Stoffe, die er wählt, entsprechen in sehr vielen Fällen weit mehr dem Schwank als der Fabel. Das Lehrhafte scheint ihnen öfters aufgezwungen, die Moral mit Gewalt der Begebenheit abgenöthigt. Auch zeigt diese neue Sammlung noch deutlicher die Aehnlichkeit beider in der zwanglosen Leichtigkeit der Versbildung und in den Vorwürfen. Gellert's Fabel vom „Land der Hinkenden" verräth eine direkte Verwandtschaft mit Stoppe's lehrhafter Anekdote

von den „Kropfländern". Beide Dichter stehen in viel näherer Beziehung zu der bürgerlichen Dichtung des sechzehnten Jahrhunderts als Hagedorn. In Stoppe liegt mehr Deutsches als in jenen beiden. Er läßt schließlich in seinen Fabeln mehr als irgend ein Poet jener Zeit das utile bescheiden hinter das dulce zurücktreten. Er hatte entschiedene Anlage für das Epische, aber es fehlte ihm eben die selbständige Reife des Geschmackes, welche ihn hätte befähigen können, mit seinem Pfunde Wucher zu treiben. Das tadelt auch Bodmer an ihm, nennt ihn selbst bei Gelegenheit „den einfältigen Stoppe"; aber, schreibt er in einem Briefe an Hagedorn: „Welche Ungerechtigkeit, wenn man ihm die Schöpfungskraft absprechen wollte!" Uebrigens hat sich Gellert wohl nur mit dem neuen Theil der Fabeln Stoppe's näher beschäftigt, da ihn die Roheit in der ersten Sammlung würde abgestoßen haben. So hat also Hagedorn durch seinen feineren Geschmack Stoppe befähigt, auf Gellert einwirken zu können.

Das nächste Fabelwerk, welches unter der Anregung und der offenbaren Einwirkung der Fabeln Hagedorn's und Stoppe's entstand, „der deutsche Aesop", erschien zu Königsberg, nicht etwa wie Gervinus angibt 1740—43, noch auch nach Gödecke's Notiz 1743, sondern als Wochenschrift, jeden Dienstag eine Nummer, vom 2. Januar 1742 bis zum 25. Christmonat desselben Jahres. Der Verfasser dieser Fabeln war Bock, welcher, zufolge eines Briefes Bodmer's an Hagedorn, außerdem der Urheber zweier anderer Wochenschriften war, betitelt „der Pilgrim" und „der Einsiedler". Es ist dies derselbe Professor Johann Georg Bock*), der bereits 1733 in der Abhandlung „De pulchritudine carminum" dem Wesen der Poesie nachspürte. Gottsched hat diese Abhandlung „eines der werthesten Mitglieder der deutschen

---

*) Bock, Gedichte. Königsberg 1756.

Gesellschaft" in seinen Beiträgen (III, 317) eingehend besprochen und zwar in freundlichem Ton, wenngleich er es energisch tadelt, daß Bock behauptet, „die Exempel der Alten machen nicht allezeit eine Regel, und man dürfe nicht immer ihre Vorschriften als Gesetze der Vollkommenheit betrachten."

Beim ersten Durchblättern des deutschen Aesop hielten wir es nicht für möglich, daß derselbe einen einzigen Verfasser haben könnte; denn es gehört doch eine schier unglaubliche Virtuosität dazu, jede Woche 5 größere oder 8 kleinere Fabeln, also durchschnittlich jeden Tag eine solche zu liefern. Doch die Art des Ausdrucks und der Darstellung, die sich von der ersten bis zur letzten Nummer gleich bleibt, so wie die große Nachlässigkeit der Arbeit, deuten auf einen Verfasser. Uebrigens mag auch derselbe schon seit 1738 auf Vorrath gedichtet haben. Doch ist wohl kaum eine dieser Fabeln vor 1738 verfaßt, denn sie sind fast durchweg von den Fabeln Hagedorn's angeregt und beeinflußt. Sie lassen sich in zwei Klassen theilen: in solche Fabeln, welche in der Art Aesops, also in der Darstellung kurz und mehr dem Wesen der Gattung gemäß abgefaßt sind; und in solche, welche die Dichtungsweise des Lamotte und Lafontaine nachahmen. Doch hat Bock wohl nirgends den Griechen oder den Franzosen als direktes Vorbild vor Augen gehabt, sondern stets das Spiegelbild derselben in der Dichtung Hagedorn's. Bock ist der erste, welcher dem Hamburger darin mit Glück nachfolgt, daß er eine ganze Reihe seiner Fabeln in strophischer liederartiger Form abfaßt. Auch im Uebrigen ist Hagedorn in Sprache und Versbau für Bock maßgebend, welcher in dieser Beziehung sich von der trockenen platten Ausdrucksweise Stoppe's mit Bewußtsein entfernt, den Reim vielfach mit großem Geschick behandelt und öfters, zumal in Naturschilderungen, wenn er an einem rauhen Herbsttag den Ostwind über das Flachland Ostpreußens sausen läßt, einen

kräftigen Schwung der Diktion aufweist, welcher über Hagedorn's poetischen Ausdruck hinausgeht und an die Lyrik Drollinger's erinnert. Freilich erreicht der nachlässige Königsberger durchaus nicht die kunstgemäße Richtigkeit, die festgefügte Zierlichkeit der Sprache Hagedorn's. Stoppe'sche Roheiten des Ausdrucks verletzen uns nicht selten, zumal in den Alexandrinerversen, und abschreckende Trivialitäten in trochäischen Rhythmen verrathen die Verwandtschaft mit Triller. Selbst Riederer's pöbelhafte Sprache schlägt öfters hart und rauh an unser Ohr. Aber es herrschen überall wenigstens die Principien der Hagedorn'schen Sprache und Versbildung. Dagegen ist Bock in seinen Erfindungen durchaus ein Schüler von Stoppe, trägt dadurch wohl mehr Phantasie zur Schau als Hagedorn, erreicht aber nicht im Entferntesten dessen feinen Geschmack in Wahl und Anordnung des Stoffes, da er im Unwahrscheinlichen, Widernatürlichen und Albernen selbst den ausschweifenden Schlesier überbietet. Der zwanglose natürliche Fluß in dessen Erzählung gelingt ebenfalls dem Königsberger nur selten. Ueberhaupt scheint derselbe öfters mit der Einkleidung seines Stoffes in die frühere mittelalterlich rohe Manier zurückführen zu wollen. Doch schützt ihn überall der Hagedorn'sche Sprachgeist vor einem vollständigen Rückfall. So bringt uns der deutsche Aesop viele Stücke, in welchen die Stoppe'sche Erfindung mit der Hagedorn'schen Form eine eheliche Verbindung eingeht, welche wir füglich als eine mésalliance bezeichnen könnten. Wir sehen also, daß ein nicht übel beanlagter, aber kritisch ungebildeter Dichter sich weder der schlechten Einwirkung Stoppe's, noch des guten Einflusses Hagedorn's entziehen konnte. Ein geschmackvoller Dichter wie Gellert entlehnte dann beiden nur ihre besseren dichterischen Eigenschaften, deren ihm freilich der Hamburger ein bedeutend reicheres Maß darbot.

Kurz nach dem Erscheinen des deutschen Aesop erhob

auch einmal Stoppe, welcher seine beiden Sammlungen weder mit einer theoretischen Abhandlung noch mit einer „Schutzvorrede“ versehen hatte, seine kritische Stimme, indem er in dem „aufrichtigen Unterricht in der Kunst Fabeln zu verfertigen, Hans Wursten von Königsberg mitgetheilt*)“ dem Magister Bock, nach Bodmer's Ausdruck, „ein paar derbe Ohrfeigen“ versetzte. Er mochte wohl gefürchtet haben, daß der Königsberger, welcher ihn offenbar nachahmte, durch Geschmacklosigkeit in Erfindung und Darstellung das Vorbild selbst beim Publikum in Mißkredit bringe.

War es den Schweizern gewiß schon höchst fatal, daß mit ihrer Theorie der Fabel zugleich zwei Fabelwerke erschienen, welche derselben überall eine feindliche Praxis entgegensetzten, so mußte es ihnen ein großes Aergerniß geben, daß zwei Jahre später der deutsche Aesop ans Licht treten konnte. Denn an den Fabeln dieser Sammlung ward es deutlich, daß die Darstellungsweise Lafontaine's, wie sie Hagedorn mit so großem Geschick eingeführt hatte, über kurz oder lang in der Gemeinde der deutschen Dichter und Leser festes Bürgerrecht gewinnen müsse. Um so größer war daher, wie wir aus zahlreichen Briefen Bodmer's sehen, dessen Freude, als er fünfzig neue Fabeln in die Welt schicken konnte, welche mit der Theorie Breitinger's in Einklang zu stehen schienen.

Dieselben, von dem schweizerischen Landedelmann Johann Ludwig Meyer von Knonau verfaßt, erschienen zu Zürich 1745. Bodmer leitete das Werk mit einer Vorrede ein, in welcher er die Forderungen des überall maßvolleren Breitinger noch weit höher spannt. Seine Kritik wendet sich freilich mit Recht ganz besonders gegen das Widernatürliche in den Fabeln Stoppe's und Bock's, von welchen Poeten er

*) Zürich 1744.

sagt „sie scheinen in dem Wahne zu stehen, die Thiere in den Fabeln seien nur vermaskirte Menschen, Stadtverweser derselben und Aktores menschlicher Handlungen, nicht viel anders als die Komödianten in dem Schauspielhause; nicht zu gedenken der noch ungereimteren Poeten, welche die verächtlichsten Werke der Kunst und zuweilen bloße Zeichen der Dinge zu dergleichen Aktores erhoben.“ Der Verfasser dieser neuen Fabeln, fährt Bodmer fort, habe die Gewohnheiten der Thiere aufs Genauste beobachtet und nirgends wider die Natur gedichtet; man werde bei ihm keinen Hahn finden, der von Edelsteinen ein Urtheil fällte, keinen Frosch, der eine Maus auf die Schultern nähme, keinen Bären, der einen lebenden Menschen vor einen todten hielte.“ Wenn wir nun in der That zugestehen müssen, daß Meyer die Thiere bis in ihre verstecktesten Gewohnheiten hinein äußerst scharf beobachtet hat und in ihren Handlungen durchaus natürlich darstellt, so scheinen sie uns in ihren Reden nicht minder widernatürlich. Denn während selbst in den kühnsten Vermenschlichungen bei Aesop, im Reinecke und den Lafontaine'schen Fabeln die Handlungen und Reden der Thiere fast immer in Bezug auf den rein materiellen Kampf ums Dasein stehen, äußern dieselben bei Meyer Gefühle und Ansichten, die nur aus dem Mund eines idealistisch gesinnten Menschen natürlich klingen. Als Entschuldigung hierfür kann Bodmer's Aeußerung nicht gelten, wenn er sagt: „Mich dünkt man dürfe den Thieren einen Grad des Verstandes geben, der erfordert würde, die Verrichtungen mit Wissen und Absicht zu thun, welche sie aus Instinkt thun.“ Meyer hat mehr Gemüth als irgend einer der bisher genannten Fabulisten. Dadurch gewinnen seine Fabeln einen lyrischen Gehalt, der uns wohl sympathisch berührt, aber eben so wenig zum Wesen des Apologs paßt, wie die streng gerügte Ausführlichkeit in Nebenumständen der Erzählung. Letztere meidet denn auch

der treue Anhänger Bodmer's durchweg. Aber er geht hier wiederum zu weit, indem er die Thiere fast gar nicht handeln, sondern nur reden läßt. Viele dieser Fabeln sind kaum etwas anderes, als ein moralischer Dialog zwischen zwei über die Maßen vernünftigen Thieren. Die Handlung beschränkt sich oft nur darauf, daß die Thiere sich irgendwo begegnen.

Während es also die Schweizer als Ziel ihrer Theorie hinstellten, das Epische in der Fabel auf sein rechtes Maß zurückzuführen, haben sie hier dasselbe in ungehöriger Weise seiner begründeten Rechte entsetzt. Es kann uns daher nicht wundern, daß Meyer's Fabeln in einer Zeit, wo das ganze Interesse der Dichter und des Publikums sich bewußt oder unbewußt der epischen Poesie zuneigte, so geringen Beifall fanden. Zink fällte einem Brief Bodmer's an Hagedorn zufolge ein hartes Urtheil über dieselben, Gottsched wunderte sich, daß Bodmer durch deren „Besorgung seinen Namen in Gefahr gesetzt habe." An Hagedorn freilich konnte Bodmer am 12. April 1745 schreiben: „Es vergnügt mich, daß Sie eine solche Liebe an die hiesigen neuen Fabeln gelegt haben"; wir fürchten aber, daß unsers Dichters Lob in diesem Falle einmal nicht so ganz aufrichtig gewesen sei, denn auf den Rand eines früheren Briefes, welchen ihm Bodmer mit Meyers Fabeln zugleich gesandt hatte, hat er nur kurz angemerkt: „Unter diesen neuen Fabeln gefallen mir Fabel 2, der Löwe und der Hase; und Fabel 12, der Hund und die Maus". Gleichwohl können wir Gervinus nicht Recht geben, wenn er sagt, man würde Meyer's Fabeln, falls man sie zergliedere, um kein Haar besser finden, als die Triller'schen. Denn wenn auch die provinzialistisch gefärbte Sprache des Schweizers öfters trivial und noch öfter unkorrekt ist und seine paarweise gereimten Jamben weder in vollem Ton noch in leichem Fluß sich bewegen, so wird doch unser ästhetisches Gefühl nirgends verletzt von geradezu platten Ausdrücken,

widernatürlichen Erfindungen und abgeschmackten Bildern. Diese Fehler Triller's waren Meyer aus dem Vergleich mit Hagedorn's edlerer Darstellung deutlicher geworden, als aus der Kritik seiner Landsleute. Auch er hat seinen Geschmack an dem des Hamburgers gebildet.

Bodmer und Breitinger bewiesen ihre echt schweizerische Hartnäckigkeit dadurch, daß sie trotz des Mißerfolgs von Meyer's Fabeln ihre theoretischen Forderungen immer mehr auf die Spitze trieben. In den „kritischen Briefen" verlangte der Erstere, wie Aesop seine Fabeln nur bei bestimmten Anlässen erfunden habe, ebenso sollten die jetzigen Dichter verfahren und zwar immer „in einer kurzen Aufschrift merken lassen, bei welcher Gelegenheit die Fabel verfertigt worden". Eine solche Forderung mußte natürlich das satirische Element in der Fabel als berechtigt anerkennen, dieselbe zum Epigramme gestalten. Aber es fand sich kein Dichter, der die Anwendung jener Theorie machen wollte. Wenngleich Bodmer sich „noch immer aus gewissen Merkmälern versicherte, die Fabeln Meyer's würden stehen" — dieselben fielen gar bald und wurden ebenso schnell vergessen wie die von Triller und Stoppe. Denn schon ein Jahr nach ihrem Erscheinen gab Gellert seine Fabeln und Erzählungen heraus, die mit ihrem gediegenen Werth die kleinen Leistungen kleiner Poeten sofort in den Schatten stellten, ja selbst der Poesie eines Hagedorn ihre unmittelbare Weiterwirkung beschränkten.

Viertes Capitel.

Gellert, Lessing und Wieland.

Die Betrachtung der Fabeln von Triller, Stoppe, Bock und Meyer von Knonau hat uns gezeigt, wie die poetische Darstellungsweise Hagedorn's sich sofort in der deutschen

Poesie rasch und sicher überallhin verbreitete, wie weder bessere noch schlechtere Poeten sich ihrem fördernden Einfluß verschließen konnten. Die Fabeln der genannten Dichter sind bisher in der deutschen Litteraturgeschichte noch nicht eingehend besprochen worden. Aus diesen beiden Gründen weilten wir bei unserer Betrachtung so lange. Die Werke der Männer, die uns im vierten Capitel beschäftigen, sind längst Gegenstände eingehender wissenschaftlicher Forschung. Was hier über sie gesagt werden soll, beansprucht nur den Werth von Andeutungen, da wir im vierten Capitel nur in großen Zügen die Einwirkung Hagedorn's auf die deutschen Dichter bis Wieland darlegen wollen.

Als Friedrich der Große den Professor Gellert fragte, ob er den Lafontaine nachgeahmt habe, antwortete derselbe: „Nein, Ihro Majestät! Ich bin ein Original!" Das war eine Selbsttäuschung des sonst so bescheidenen Mannes. Mag er auch Lafontaine nicht direkt nachgeahmt haben, ein Original ist er keinesfalls. Hätte er als Fabeldichter nicht den deutlichen sicher führenden Spuren Hagedorn's folgen können, so wäre er gewiß nicht zu der also erreichten Höhe gelangt. Ohne den Vorgang Hagedorn's hätte Gellert selbst nicht einmal das werden können, was jener war; denn er blieb stets zu sehr in die Betrachtung seiner eigenen Natur versenkt, als daß er wesentliche inhaltliche oder formelle Züge ausländischer Dichtungsweise aufsuchen und in unsere Poesie zu deren bedeutender Förderung hätte einführen können. Da ihm aber die feinere poetische Darstellung Lafontaine's von Hagedorn's Händen so bequem dargeboten wurde, machte er dieselbe ohne große Mühe sich zu eigen und seinem Wesen dienstbar.

Jenen poetischen Stil, welcher, von der verstiegenen Rede des Seraphikers wie von der platten Sprache des Bänkelsängers sich gleicherweise fern haltend, gewissermaßen die Umgangssprache idealisirt und so dem Vortrag einen ge-

fälligen Fluß, eine natürliche Eleganz verleiht; die Eigenthümlichkeit einer Erzählung, welche sich nicht auf die Hauptzüge der Begebenheit beschränkt, sondern mit nachlässiger Behaglichkeit auf unwesentliche Einzelheiten ausdehnt, zum Ergötzen des Lesers amüsante Züge besonders deutlich hervorhebt, in reizvoller Weise nach entlegenen Dingen abschweift, anmuthige Betrachtungen einflicht, überall feine satirische Stacheln aufragen läßt und über das Ganze ein berückendes Dämmerlicht feiner Ironie breitet: dies alles hat Hagedorn von Lafontaine, dies alles hat Gellert von Hagedorn gelernt! Aber der Leipziger Professor war durch den geistvollen Interpreten auf das Original geführt worden, welches er seinem Charakter nahe verwandt finden mußte. Selbst wenn er den Lafontaine nicht gekannt hätte, wäre es ihm leicht geworden, vermittelst des Instinkts der geistigen Verwandtschaft sich das Urbild aus der Nachbildung zu reconstruiren. Und so hat er ohne Mühe in seine Dichtung wesentliche Züge des großen Franzosen übertragen, welche Hagedorn als seiner Natur widerstrebend nicht herüber genommen. Eine der vorzüglichsten Eigenschaften Lafontaine's, welche Hagedorn nur an einzelnen Stellen nachzubilden vermochte, hat Gellert in seine ganze Erzählungspoesie verwoben: die Grazie. Er hat nach Scherer's Ausdruck „die Grazie der deutschen Kunst wieder zugeführt", Grazie in Sprache, Darstellung und Satire.

In der Sprache gab es damals für einen deutschen Fabeldichter von feinerem Gefühl für echte Poesie durchaus kein anderes Vorbild als Hagedorn. Von ihm hat Gellert Geschmack und Korrektheit im poetischen Ausdruck gelernt. Aber während bei Hagedorn öfters diese Korrektheit als deutliche Absicht hervortritt, während seine Arbeit die Spuren der sorgsam wirkenden Feile trägt, stellt sich bei Gellert die kunstgemäße Richtigkeit ganz zwanglos ein. Redet Hagedorn in kurzen scharf pointirten Sätzen, so gibt sich Gellert mit

Behagen dem breiten Fluß weitschweifender Relativ-Constructionen hin. Hagedorn's Sprache und Vers gleicht einem genau- und festgefügten Mauerbau, daran die fleißige Hand manches Tagewerk geschafft — Gellert's poetische Form baut sich leicht und nett wie eine gefällige Pagode aus Holzconstruction vor unsern Augen auf. Freilich wird diese Leichtigkeit der Arbeit mitunter zur Nachlässigkeit, so daß der Dichter der Korrektheit zu vergessen scheint, wenn er dem Reime zu Liebe ein alterthümliches Präteritum „begonnte" oder des Rhythmus wegen ein Participium „geruft" anwendet, wenn er sich gar zu sehr zu dem Ton der Unterhaltungssprache herabläßt, dadurch öfters trocken, nicht selten trivial wird. Aber gerade diese Nachbildung der Unterhaltungssprache ist bei Gellert wichtig, denn dadurch wurden seine Fabeln flottlesbar und leichtverständlich in allen Kreisen, dadurch wurde die Hagedorn'sche Korrektheit im weitesten Sinne populär. Wir haben erwähnt, daß Gellert diesen poetischen Gesprächston in den Fabeln Stoppe's vorbereitet fand, daß er auch in der Leichtigkeit der Vers- und Reimbildung von dem Schlesier gelernt habe. In den Rhythmen und Versformen aber ist ihm wiederum Hagedorn überall Vorbild. Wie dieser fügt er einzelne seiner Fabeln in Strophen, eifert aber selbst gegen das zu häufige Anwenden des Odenversmaßes in Fabeln, da dasselbe die freie Bewegung des dichterischen Genius vielfach einschränke, was er in scharfer selbstquälerischer Kritik an einigen seiner eignen frühesten Fabeln nachweist*). So sind ihm in der That seine Erzählungen in Strophen, etwa die weltbekannte Geschichte von Phylax und Pantalon ausgenommen, nicht so gut gelungen, wie diejenigen, welche er in Alexandrinern, unterbrochen von

*) Beurtheilungen einiger Fabeln aus den Belustigungen (Anhang zu den Fabl. und Erzhl.).

kürzeren Zeilen, abgefaßt hat. Auch im Gebrauch dieses Versmaßes war ihm Hagedorn Vorbild und Muster. Aber auch hier übertrifft er denselben. Sein Vers ist leichter, gewandter und biegsamer als der des Hamburgers. Während bei diesem der schwerfällige Alexandriner vorherrscht, bildet derselbe bei Gellert oft nur die Einfassung der viel zahlreicheren kürzeren Zeilen. Wir gaben es als einen wesentlichen Grund der Volksthümlichkeit von Hagedorn's Fabeln an, daß dieselben vielfach in der strophischen Form des Liedes auftreten. Gellert aber hat jenes freiere Versmaß, das bei Hagedorn noch öfters gezwungen klingt, populär gemacht, so daß dasselbe durch das ganze Jahrhundert in fast allen Dichtungsarten gebräuchlich wurde. Er behandelt dasselbe mit so virtuoser Leichtigkeit, macht es seiner idealisirten Unterhaltungssprache auf so gefällige Weise unterthänig, daß die in diesem Maße geschriebenen Fabeln uns anmuthen wie die angenehme mündliche Erzählung eines witzigen Freundes. Auch in unstrophischen, viermal betonten jambischen Versen, in welchen die Reime gepaart oder kreuzweise gestellt sind, hat Gellert etliche Erzählungen abgefaßt und in der Behandlung dieser Form seinen Vorgänger Triller weit übertroffen. Er hat seiner Sprache und seinem Vers einen Hauch der Lafontaine'schen Grazie gegeben, wie wir ihn bei Hagedorn nur in einzelnen Stellen finden.

Gellert hat wenige eigentliche Fabeln geschrieben. Die Zahl kurzer schwankhafter Erzählungen mit fabelartiger Tendenz überwiegt bei ihm weit. Daher kommt es denn auch, daß er weit seltener Thiere denn Menschen als actores auftreten läßt. Und die menschlichen Fabeln sind ihm stets am besten gelungen. Zwar stellt er die Thiere in ihren Handlungen als ganz natürlich dar, wenngleich nicht in so feiner Weise, wie Meyer von Knonau; aber in ihren Reden sind sie nichts weniger als natürlich, äußern sich

nach Johannes von Müller's Ausdruck wie „Professoren der Moral". Auch bei Hagedorn zeigt sich die Dichterkraft weit vorzüglicher in den „menschlichen Erzählungen" als in den Thierfabeln. Ueberhaupt war der Zeit naturgemäß die Naivetät in zu hohem Grade abhanden gekommen, als daß sie hätte gute Thiergeschichten hervorbringen können. Der Pietismus begann dem Jahrhundert eine sentimentale Färbung zu geben, er hatte zuerst zur betrachtenden Versenkung in die innere Menschennatur aufgefordert. Die moralisirende Neigung des damaligen Geschlechtes hielt zur steten Beobachtung der Menschen an. Die Wochenschriften entwarfen mit Vorliebe Charakterbilder, und die Satire, welche nie eingeschlafen war, hatte eben durch Rabener scharfumrissene Zeichnungen typischer Verhältnisse und Menschen hergestellt. Alles drängte auf die Beobachtung und Darstellung menschlicher Charaktere und Handlungen hin. Gellert war der erste, der solche in künstlerischer Form vorführte. Zwar schöpft er den Stoff zu vielen seiner Erzählungen aus der Tradition, in der Mehrzahl derselben aber behandelt er nur den einen Vorwurf: die Menschen seiner Zeit. Und diesem Vorwurf wurde er in hohem Maße gerecht, soweit es eben die gewählte Kunstform und die poetische Bildung der Zeit gestattete. Damit war für die Entwickelung unserer epischen Poesie viel gewonnen, darauf beruht ein Haupttheil von Gellert's Bedeutung für dieselbe. Bereits bei Stoppe fanden wir Phantasie und Beobachtung lebendig, auch er griff seine Stoffe aus dem Leben heraus, aber nur um einer beobachteten Begebenheit eine Lehre unterzustellen. Er ist noch nicht, wie Gellert, zur Gestaltung von Charakteren fortgeschritten. Freilich sind Gellert's Menschen keine Individuen mit ausgeprägten Charakterzügen, sondern fast durchweg Typen. Aber diese Typen sind größtentheils aus dem Leben gegriffen und verstoßen in Folge dessen nicht gegen die Wahrscheinlichkeit. Die Gestaltung von

Charakteren schließlich, welcher Art sie auch sein mögen, bezeichnet einen Fortschritt der dichterischen Fähigkeit. Auch in dieser Hinsicht hatte Hagedorn dem Professor Gellert vorgearbeitet, auch er hatte mit Hülfe treffender Satire typische Charaktere zu zeichnen gewußt. Aber Hagedorn schöpft seine Stoffe durchweg aus Litteratur und Ueberlieferung, während Gellert die seinen vielfach frei erfindet. Dieser hat also eine wesentliche Fähigkeit des echten Epikers, die Erfindungsgabe, vor jenem voraus.

Ein Hauch der Lafontaine'schen Grazie, wie wir ihn in Gellert's Sprache fanden, muthet uns auch aus dessen epischer Darstellungsweise an, aus der ganzen Art, wie er seine Stoffe einkleidet. Die Lebendigkeit und Plastik, die der Dichtung des Franzosen einen so großen Reiz verleiht, mangelt freilich der Darstellung Gellert's in noch höherem Grade als der Hagedorn's. Aber das Beabsichtigte, Strenglogische und Schwerfällige, was uns bei dem Hamburger nicht selten stört, löst sich in Gellert's Darstellung in zwanglose scheinbar dem Dichter selbst unbewußte Natürlichkeit auf. Dadurch gewinnt seine Erzählung eine gewisse Anmuth, die den Leser in wohlthuendes Behagen versenkt, ein Gefühl, welches bei der Lektüre der Hagedorn'schen Fabeln nur selten und nirgends in solchem Maße aufkommen kann.

Doch liegt die Grazie der Gellert'schen Erzählung nicht allein in Sprache und Darstellung, sondern auch in der Art wie der Dichter seine Satire anwendet. Dieselbe spiegelt das Wesen des milden Mannes in vollkommener Treue und ist von Scherer in seiner Litteraturgeschichte mit kurzen Worten vorzüglich charakterisirt worden. Wenn Hagedorn seine Stoffe aus Litteratur und Tradition schöpft, so bringt er dieselben doch durch zahlreiche satirische Bemerkungen in deutliche Beziehung zu seiner Zeit und Heimath. Gellert erzählt uns bereits von dem Leben und Treiben seiner

Landsleute und Zeitgenossen in satirischer Weise. Im Großen und Ganzen sind es dieselben Fehler, Laster und Thorheiten, welche beide Dichter bekämpfen. Aber Hagedorn sticht und höhnt, während Gellert kitzelt und neckt. Jener ist streng und sarkastisch, dieser aufgeräumt und humorvoll. Hagedorn's echt deutsches Gemüth wird öfters von der Darstellung des Lasters zu einem heftigen Affekt hingerissen, der sich warm und stark in lyrischem Ausdruck kund gibt; Gellert zeigt nie ein erregtes Herz. Die höchste Bewegung, deren er fähig, ist eine rührende weinerliche Lamentation über eine lasterhafte Handlung. Hat es wohl einmal den Anschein, als wolle ihn sein Gefühl überwältigen, so bricht er plötzlich etwa mit den Worten ab „hier laßt mich schweigen!" Im Allgemeinen bewahrt er überall „cette gaieté moqueuse, qui est le trait caractéristique de ses fables et de ses contes*). Es ist diese gaieté moqueuse eine durchaus französische Eigenschaft, die bei einem deutschen Dichter auffallen muß, die in eben dem Maße einen charakteristischen Zug der Lafontaine'schen Dichtung bildet, wie die erwähnte Grazie der Erzählung. Wenn nun uns persönlich Hagedorn's Gemüthsbewegung bei Darstellung häßlicher Laster sympathischer ist als Gellert's ewiger Gleichmuth, so müssen wir doch zugestehen, daß einerseits eben diese Seelenruhe eine vorzüglichere Eigenschaft des Epikers ist, welche verhindert, daß der ruhige Fluß der Erzählung durch starke Apostrophen heftig unterbrochen werde, und daß andererseits jene stete gaieté moqueuse der Darstellung etwas Liebliches, Heiteres, Anmuthiges gibt, die Grazie derselben wesentlich erhöht. Wenn schließlich Gellert in seinen vorangestellten oder eingeflochtenen moralischen Betrachtungen nicht die Tiefe und die prägnante Fassung des Gedankens bekundet wie Hagedorn,

*) Girardin, Lafontaine et les Fabulistes II, 424.

sondern öfters nüchtern, trocken, breit und geschwätzig erscheint, so trug eben dieser Umstand nicht unwesentlich dazu bei, seine Erzählungen allgemeinverständlich und im vollen Sinne des Wortes populär zu machen. Ueberhaupt finden wir echte poetische Schönheiten in lyrischen Ergüssen, lebensvollen Naturschilderungen und warmer Darstellung idyllischer Zustände, welche Hagedorn's Dichtung einen besonderen Reiz verleihen, bei Gellert nirgends. Aber die Auffassung solcher Schönheiten setzt auch ein höheres ästhetisches Verständniß voraus, wie es unmöglich sich in allen Kreisen finden ließ. Und Gellert will eben von allen verstanden werden, ja, der Hauptwerth seiner Erzählungen liegt gerade darin, daß sie von der ganzen deutschen Nation, von Arm und Reich, Hoch und Niedrig, Gelehrt und Ungelehrt, gelesen und verstanden wurden. Denn dadurch zeigte sich einerseits, daß die Poesie nicht der vorrechtliche Besitz einzelner Klassen sein müsse, andererseits ward dadurch Hagedorn's Korrektheit und edlerer Geschmack in seiner feineren Ausbildung im weitesten Sinne populär, dauerndes Gemeingut unserer Litteratur und ein unanfechtbares Muster für kommende Dichter, welche durch eine solche Stütze gekräftigt wurden, weiter und immer weiter in die Regionen echter Poesie vorzudringen. Gellert's Fabeln haben die Roheit, die sich noch kurz vorher in den Gedichten der Stoppe und Bock breit machte, vernichtet, sie haben den von Hagedorn neueingeführten edleren Geschmack zur Herrschaft gebracht.

Das erste Buch von Gellert's Fabeln und Erzählungen erschien 1746, das andere folgte zwei Jahre später. Eine Anzahl der hier gesammelten Stücke war früher einzeln in den Belustigungen des Witzes und Verstandes und in den Bremer Beiträgen gedruckt worden. Nach dem Bekanntwerden dieser Gellert'schen Dichtungen schossen die Fabeln und kurzen Schwänke an allen Ecken und Enden Deutschlands wie Pilze

auf. Zunächst waren es die Verfasser der Bremer Beiträge, welche diese Gattung mit Eifer pflegten. Wie nun aber dem edlen Freundschaftsbunde dieser wackren Männer stets Hagedorn als schönes Vorbild vor Augen stand, dessen liebliche Lyrik sie in ihrer anakreontischen Liederdichtung weiter zu bilden bestrebt waren, dem sie ihr Evan Evoe! zujauchzten, um dessen Freundschaft sie mit einer wahren Inbrunst des Gemüthes warben, so lehnten sie sich vielfach selbst in ihren nach 1746 gedichteten Fabeln nicht an Gellert an, den Schüler, der den Meister übertroffen, sondern eben an den Meister selbst. Giseke, der noch kurz vor seinem Tode ein Lobgedicht auf Hagedorn zu singen begonnen, schreibt in einer 1747 verfaßten Fabel an den seligen Brockes*):

„— wenn ich auf der Bahn, die mir noch fremd ist, fehle,
Wenn ich, indem mein Vers dich zu ergötzen meint,
Zu trocken bin und Dich nur quäle:
So bitte Deinen würd'gen Freund,
So bitte Hagedorn, der seiner großen Pflichten,
Durch Fabeln uns zu unterrichten
Schon lange zu vergessen scheint!
Es wird Dir nicht an Gründen fehlen;
Er wird von neuem Dir und uns zugleich erzählen."

Freilich hat Giseke in seinen Fabeln viel von der Trockenheit und Breite Gellert's, aber die Gedrungenheit und der Ernst, mit welchem er seine moralischen Ansichten vorträgt, bekunden deutlich die Schule Hagedorn's. In noch höherem Grade zeigen die Fabeln und Erzählungen von J. A. Schlegel**) wesentliche Züge der Hagedorn'schen Darstellungsweise. Doch erreichen beide Dichter, besonders der letztere, unsern Hamburger keineswegs, und hinter dem leichten Fluß und der

---

*) Giseke, poetische Werke, herausgegeben von Gärtner. Braunschweig 1767. Seite 294 (der Richter und sein Sohn).

**) Herausgegeben von Gärtner. Leipzig 1769.

natürlichen Grazie der Gellert'schen Erzählung muß die ihrige weit zurück stehen. Viel vorzüglicher sind die Fabeln und Erzählungen von Lichtwer*), welche 1748 heraus kamen. Sie enthalten vielfach den kräftigen Schwung und manchen poetischen Zug, der Hagedorn's Dichtung auszeichnet, aber der gefälligere Erzählungston Gellert's herrscht bereits in ihnen bedeutend vor. Als dann wirklich 1750 ein zweites Buch Fabeln und Erzählungen Hagedorn's ans Licht trat, hatte sich der Reiz der Gellert'schen Darstellung bei Litteraten und Publikum schon so eingeschmeichelt, daß das neue Werk unseres Dichters nicht viel Aufsehen machte und keine weitgehende Wirkung ausübte, zumal da derselbe hier seine frühere Eigenart in strenger Ausprägung gewahrt zeigte und deutlich darthat, daß er sich dem Einfluß des Leipziger Professors verschlossen hatte. Gleichwohl enthält diese neue Sammlung ganz vorzügliche Stücke, die an poetischem Gehalt die Dichtung Gellert's entschieden übertreffen. Aber dieser Gehalt war nicht auf so bequeme Weise dargeboten, seine Auffassung setzte ein feineres Verständniß voraus.

Dieses Verständniß fand sich bei Lessing, welcher starke Mann sich von dem vielfach weinerlichen Rührton Gellert's nicht angezogen fühlen konnte, wenngleich er sich die Vorzüge von dessen Sprache, den leichten witzigen Fluß seines Vortrags zu eigen machte. Und so zeigt sich in Lessing's früheren Fabeln und Erzählungen, die er zu Anfang der fünfziger Jahre gedichtet, neben jener Einwirkung Gellert's, sehr deutlich in Stoff, Darstellung und Satire der Einfluß Hagedorn's. Zum großen Theil treten diese Fabeln im Gewande der Lafontaine'schen Darstellung auf, in einigen aber zeigt sich der Dichter bestrebt, die knappe Form, die strenge Präcision und Kürze des äsopischen Apologs nachzubilden. In diesen

*) Vier Bücher äsopischer Fabeln. Lpz. 1748.

letzteren Stücken scheint sich der große Kritiker bereits zu dem heftigen Kampf zu rüsten, in welchem er gegen das Ende des Jahrzehends mit Theorie und Praxis der modernen Fabeldichtung sich entgegen warf.

Eine weitere Vorbereitung zu dieser angestrebten Reaktion bilden die Fabeln von Gleim, welche 1756*) erschienen. In denselben trägt der Dichter einer Hauptforderung der Breitinger'schen Theorie Rechnung, indem er überall die Harmonie zwischen Körper und Seele der Fabel anstrebt und in gewissem Sinne erreicht, d. h. indem er sich in der Erzählung nur auf diejenigen Züge beschränkt, welche zur Klarlegung der Lehre nothwendig sind. Er vermeidet alles Hervorheben nebensächlicher Züge der Begebenheit, alles Abschweifen auf entlegene Dinge, alles zufällige Einfügen breiter Betrachtungen. Hierin nähert er sich in der That der alten äsopischen Fabel. Aber er befolgt nicht nur das Richtige in den Vorschriften der Schweizer Kunstrichter, sondern auch das Verkehrte. Zwar gibt er noch nicht, was jene verlangten, bei jeder Fabel in einer Ueberschrift an, welche Gelegenheit die Abfassung derselben veranlaßt habe; doch wenn er zu der Geschichte vom Löwen und den drei Tigern**) in einer Anmerkung sagt: „Siehe die Staats- und Kriegsgeschichte vom Jahr 1756", so steht diese Notiz einer solchen gewünschten Angabe nicht fern. Gleim's Fabeln veranschaulichen nicht allgemeine, sondern partikuläre Wahrheiten. Sie sind nicht nur dem Inhalte nach in ihren Folgerungen satirisch, sondern zeigen zum großen Theil in formeller Beziehung eine epigrammatische Fassung, und zwar eine sehr pikante und reizvolle. Während bei Meyer von Knonau die Thiere gar zu ideale Ansichten äußern, sprechen sie bei Gleim allzu scharfe Gedanken, allzu beißende Bemerkungen aus. Uebrigens steht der Halberstädter

*) Zu Berlin; vermehrt 1786.

**) Ausgabe von 1786 S. 67.

Kunstmäcen in deutlicher Beziehung zu der Fabeldichtung des schweizerischen Landedelmannes. Er faßt in noch höherem Grade wie dieser seine Erzählung kurz und hält sie frei von zweckwidrigerem Zierrath. Aber trotz dieser knappen Form findet er Platz seiner Darstellung, wie jener, eine lyrische Färbung zu geben, oft nur durch maßvoll wiederholte Ausrufe in den Reden der Thiere, öfters durch Darstellung der Natur oder einer auffälligen Situation vermittelst eines prägnanten stimmungsvollen Ausdrucks. Solche lyrische Töne und Schattirungen hat Gleim auch wohl aus seiner Anakreontik, welche ja ebenfalls von Hagedorn angeregt war, unbewußt in die Fabeln übertragen, wie denn die äußere Form derselben vielfach den Verfasser kurzer anmuthiger Lieder verräth. Daß schließlich diese Fabeln in Form und Erfindung einen gebildeten Geschmack bekunden, darf uns nicht wundern. Denn sie erschienen zu Anfang des sechsten Jahrzehends, und die Korrektheit und der Geschmack Hagedorn's war doch, wie wir gesehen haben, bereits Mitte der vierziger Jahre in die deutsche Dichtung eingezogen.

Im Jahre 1759 ließ Lessing zu Berlin drei Bücher Fabeln in Prosa „nebst Abhandlungen mit dieser Dichtart verwandten Inhalts" erscheinen. Von seinen früheren Fabeln nahm er in diese neue Sammlung nur diejenigen auf, welche in Prosa und nicht in der Manier des Lafontaine verfaßt waren. Er wollte diese Lafontaine'sche Manier aus der Fabeldichtung durch theoretische Beweisführung und praktisches Beispiel vertreiben, er wollte den Apolog zu seiner knappesten und ursprünglichsten Form zurückführen, wollte ihm, was Aesop gethan, jene „Kürze und Präcision geben, welche kein Mittel zwischen dem Nothwendigen und Unnützen kennt". Er hielt es für den Hauptschmuck der Fabel, gar keinen Schmuck zu haben. Lafontaine sei es gelungen die Fabel zu einem anmuthigen poetischen Spielwerk zu machen, womit er

bezaubere. In den in lustigen Versen ausgedehnten und gewässerten Fabeln seiner zahlreichen Nachahmer lasse sich von dem wahren Wesen und dem ursprünglichen Endzweck der Fabelpoesie wenig oder gar nichts mehr erkennen. — Man sieht, daß diese Theorie Lessing's sich auf Breitinger's Satz von der Harmonie zwischen der Erzählung und der moralischen Absicht in der Fabel aufbaut. Auch dieses Kunstrichters Forderung, die Lehre in der Fabel müsse durchaus einheitlich sein, weiß Lessing nicht stark genug zu betonen. Freilich verbessert er denselben dahin, „daß die moralische Lehre in der Handlung weder versteckt noch verkleidet, sondern durch sie der anschauenden Erkenntniß fähig gemacht werde"; daß ferner die Eintheilung der Fabeln in menschliche und thierische eine ganz zufällige sei; und wenn Breitinger den Gebrauch der Thiere in der Fabel auf „den Mangel des Wunderbaren in den täglichen menschlichen Geschäften" zurückführt, so bezeichnet Lessing mit überzeugender Erkenntniß als die wahre Ursache dieses Gebrauches „die allgemein bekannte Bestandheit der thierischen Charaktere".

Die Fabeldichtung hat nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch ein lebhaftes Interesse für die epische Poesie überhaupt geweckt. Daher ist sie für die Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts von so hoher Bedeutung. Lessing stellte in seiner Untersuchung über die äsopische Fabel nach Koberstein's Ausdruck „zuerst den wahren Begriff der Handlung für die dichterische Erfindung auf". Die Sätze, mit denen er seine Forderungen begründet, sind meist schlagend und zeigen eine bisher unerhörte Klarheit und Kraft der Kritik. Freilich haben nicht alle Forderungen des großen Kritikers Berechtigung, und seine eigenen höchst geistvollen Fabeln sind nur zum Theil streng äsopisch, denn die meisten derselben sind witzig, satirisch, epigrammatisch. Aber sie verschmähen allen unnützen, zweckwidrigen Flitterputz. Es war in der That an

der Zeit, daß die Lafontaine'sche Fabeldichtung verstummte; denn sie hatte ihre Aufgabe in der deutschen Litteratur erfüllt. Sie hatte Sprache, Vers und poetischen Ausdruck zu größerer Gewandtheit bilden helfen, hatte die Einbildungskraft und Erfindungsgabe geweckt, hatte die epische Gestaltung kleiner Stoffe gelehrt, so daß man bereits zur Behandlung größerer Vorwürfe hatte übergehen können. Aber sie hatte auch schon gleich ihren ersten Vertreter in Deutschland, unsern Hagedorn, öfters allzu gesprächig und weitschweifig gemacht, und je weiter sie sich von diesem entfernte, je mehr sich unbedeutende Talente ihrer Pflege anmaßten, desto mehr wurde sie zu einer Schule der nach Witz haschenden Affectation und leeren, poesielosen Geschwätzigkeit. Aber das konnte und wollte man damals noch nicht einsehen. Der junge anmaßende Kunstrichter Lessing ward von allen Seiten, von Hamann, Bodmer und anderen mit scharfem Tadel und Spott überschüttet. 1760 erschienen die unäsopischen Fabeln Bodmer's im Ton Stoppe's. Michaelis, Burmann, Nicolay, Schmidt und Pfeffel fabulirten in der alten Manier weiter. Allein der Letztere enthielt sich in höherem Maße zweckwidriger Abschweifungen und störenden Flitters. Erst nachdem Herder diese Manier lächerlich gemacht, als Lessing und Goethe mit poetischen Leistungen von wahrhaft großer Bedeutung hervorgetreten waren, verlor nicht nur die Lafontaine'sche, sondern auch die äsopische Fabeldichtung den öffentlichen litterarischen Antheil und hat seitdem nur noch Interesse und Werth für den lehrenden Pädagogen, für das lernende Kind.

Wie schon bemerkt, hatte man seit den vierziger Jahren neben den kleinen Stoffen der Fabeldichtung größere und große Stoffe episch zu gestalten unternommen. Durch das fünfte und sechste Jahrzehend ziehen sich neben der Fabel und der kurzen Erzählung mit lehrhafter Tendenz die Erzeugnisse zweier anderer epischer Dichtungsarten hin: des geistlichen

Heldengesangs und der komisch-parodischen Epopöe. Das geistliche Epos mit seinem prophetischen Verkünder Klopstock hat keine Beziehung zu der Fabeldichtung. Es war zwar ausgegangen von einem ausländischen Vorbilde, von Milton's verlorenem Paradiese; trotzdem aber brachte Klopstock in seinem Messias zum ersten Male germanisches Gemüthsleben zu hohem dichterischem Ausdruck. Insofern steht das geistliche Epos der Fabeldichtung feindlich gegenüber, denn dieselbe war und blieb in ihrer neuen Gestalt ein ausländisches Gewächs, das sich auf deutschem Boden nicht akklimatisiren wollte. Hat diese für die Entwickelung der formellen Seite der Poesie große Bedeutung, so beansprucht jene das Gleiche und mit vollem Recht eine weit größere Bedeutung für die Vertiefung des Inhaltes. Klopstock war der erste, der in seiner Dichtung mit überzeugender Gewalt darauf hinwies, daß nicht das Studium guter Vorbilder, sondern allein die angeborene Dichterkraft befähige ein echtes Kunstwerk zu schaffen. Er verlangte durch sein Beispiel von dem wahren Dichter die freie Aeußerung einer vollen Individualität, einer großen Persönlichkeit. Seine Bedeutung für die Entwickelung der nationalen Litteratur ragt über die eines Hagedorn hoch hinaus. Gleichwohl hat auch er, der Hagedorn als Dichter und Menschen so sehr schätzte, haben die Poeten, die als blasse Schatten seiner leuchtenden Spur folgen, in der Schule der Hagedorn'schen Korrektheit gelernt.

Die zweite epische Dichtart, deren Erzeugnisse seit den vierziger Jahren hervortraten, die komisch-parodische Epopöe, war gleichfalls von ausländischen Mustern ausgegangen, von Butler's „Hudinbras" und Pope's „Lockenraub". Dieselbe steht in sehr naher Beziehung zu der Fabelpoesie. Waren in den Fabeln partikulare Verhältnisse in satirischer Weise dargestellt worden, so geschah dasselbe in den komisch-parodischen Epen, nur hier in breiterer Form. Die Gedichte der letzteren

Art waren wie die Apologe und kurzen Erzählungen zumeist in Reimversen verfaßt; sie verlangten im Allgemeinen dieselben Redewendungen, denselben sprachlichen Ausdruck, den die Fabulisten angewandt hatten. Enthielten doch schon Gellert's Fabeln und Erzählungen, zumal in den einleitenden Zeilen, vielfach parodische Wendungen! Einige Dichter solcher komischen Epen haben mit Fabeln begonnen, besonders Zachariä, und sind durch dieselben zu ihren späteren Dichtungen herübergeleitet worden. Jedenfalls läßt sich die Ausbildung der formellen Seite des komischen Epos direkt auf die Fabeldichtung und somit auf Hagedorn's Poesie zurückführen.

Auch die poetische Form der Romanzendichtung in Liederstrophen, welche um die Mitte des Jahrhunderts mit Gleim lebendig geworden, ist möglicher Weise von den strophisch abgefaßten Fabeln und kurzen Erzählungen beeinflußt worden.

Noch eine vierte Art der Erzählungspoesie trat in den vierziger Jahren hervor. Die Gedichte dieser Art lassen die fabelartige Tendenz zurückstehen und sind außerdem zu lang, als daß man sie zu den Schwänken oder kurzen Erzählungen rechnen dürfte. Dieselben könnte man mit dem Namen poetischer Novellen bezeichnen. Sie sind theils ernsten, theils scherzhaften Inhaltes und keineswegs alle in Reimversen verfaßt. Hagedorn hat ihrer drei geschrieben: „Der Ursprung des Grübchens im Kinn"; „Adelheid und Heinrich"; „Der Falke"*). Wieland hat in seiner späteren Periode diese Art der Erzählungspoesie dauernd gepflegt und mit einigen poetischen Novellen, welche endlich den Dichter der Grazien frei zeigen von allen lehrhaften Nebenabsichten, zur Vollendung gebracht. Wieland hat den anmuthigen graziösen abschweifenden Plauderton seiner Erzählungsweise von Gellert, also indirekt von dessen Vorbild Hagedorn gelernt. In jenen späteren Novellen

*) Eschb. II 149. 215. 233.

aber scheint er direkt auf die drei erwähnten Erzählungen Hagedorn's zurückzugehen. Dieselben sind durchweg in gereimten fünffüßigen Jamben abgefaßt und in diesem breiten Versmaß mit breitem Ton vorgetragen. Aber Wieland fand darin Vorzüge, die ihm Gellert nicht bieten konnte. Er fand hier einen warmen poetischen Ausdruck, farbensatte Schilderung echt poetischer Situationen und eine Sprache, in der schon etwas von dem musikalischen Reiz klang, den er der seinen zu verleihen so eifrig bestrebt war. Zudem war den Abschweifungen in diesen Gedichten nirgendwo „ihr curriculum durch den Reim vorgezeichnet", was bei Gellert und allen seinen Nachahmern so oft der Fall gewesen, sie waren keine müßigen zufälligen Beigaben, sondern hatten ihren gehörigen Sinn und berechtigten Platz. In der Geschichte von der Entstehung des Grübchens im Kinn fand eine gewisse neckische Grazie ihren reizvollen Ausdruck. Der Stoff derselben war aus der griechischen Mythologie geschöpft, jene beiden anderen Erzählungen zogen den ihren aus dem Ritterthum, und Wieland's Novellen haben, mit Ausnahme der legendenartigen, durchaus nur zwei Stoffquellen: die griechische Mythologie und das Ritterthum. Freilich erreicht Hagedorn in der Erzählung von Adelheid und Heinrich nicht entfernt den naiven Ton der mittelalterlichen Dichtung, welchen Wieland zuweilen bis zur täuschenden Aehnlichkeit nachzubilden vermochte. Der Falke aber, eine Erzählung durchaus ernsten Inhaltes, ist, was kunstgemäße Richtigkeit und feinen Geschmack in Ausdruck und Darstellung betrifft, noch jetzt ein vorzügliches Gedicht*). Lesen sich schon die kürzeren Schwänke Hagedorn's, z. B. „Purganti und Agnese", wie Episoden aus einer Novelle Wieland's, so ist kein Zweifel, daß derselbe

*) Daß aus diesem dem Decamerone entlehnten Stoff etwas zu machen war, beweist schon der Umstand, daß ihn Göthe zu bearbeiten gedachte.

aus jenen größeren Erzählungen Anregung und Belehrung empfangen habe, wie er denn auch keinem modernen Dichter keiner Nation einen besseren Geschmack zugestehen wollte, als unserem Hamburger. Auch die ironische Behandlung sinnlicher Liebe, die Gellert fern steht, fand er in Hagedorn's Schwänken, hat sie aber in unschönem Gegensatz zu diesem weit über das Maß des poetisch Erlaubten hinaus getrieben. Bedenkt man aber, daß jene Novellen dem Dichter eine vorzügliche Vorübung waren zu seinem Oberon, einer epischen Schöpfung, welche vielleicht in der ganzen modernen Litteratur nicht ihres Gleichen hat, so scheint Hagedorn's große Bedeutung für die Entwickelung des deutschen Epos in Reimversen klar gelegt.

Auch auf Göthe's Dichtung ist die schmiegsame Sprache Wieland's nicht ohne Einfluß geblieben, auch er hat indirekt von Hagedorn gelernt. Wie zu Ende des Jahrhunderts zahlreiche Gedanken und Anschauungen, welche Herder zuerst in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte" ausgesprochen hatte, im Besitz aller Gebildeten waren, ohne daß die Meisten sich von deren Herkunft Rechenschaft gaben, so auch zeigen sich in den epischen Werken aller Dichter jener Zeit ohne deren Wissen die Vorzüge der Hagedorn'schen Dichtung in fördernder und veredelnder Weise wirksam.

Berlin, Druck von W. Büxenstein.

Jean Paul
und seine Zeitgenossen.

Von

Dr. **Paul Nerrlich.**

(IX u. 374 S.) gr. 8. geh. 6 Mark.

Emanuel Geibel.
Rede,
gehalten in der vom Verein „Berliner Presse" veranstalteten Gedächtnißfeier, am 25. Mai 1884.

Von

Wilhelm Scherer.

Zweiter unveränderter Abdruck.

(31 S.) 8. geh. 1 Mark.

Lessing.
Geschichte seines Lebens und seiner Schriften.

Von

Dr. Erich Schmidt,
Professor an der Universität Wien.

Erster Band.

(IV u. 487 S.) gr. 8. geh. 7 Mark.

Berlin, Druck von W. Büxenstein.

Eigenbrodt, Wolrad,

Hagedorn und die Erzählung in Reimversen

Berlin 1884